

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, variante de Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Manuel Correia Costa.

RESUMO

O caminho do cinema português – à procura da identidade nacional

Case study - a guerra colonial

por

Sofia Briz Carvalho

Com a sua forma poética e metafórica de ir fazendo a articulação entre o mundo real e o mundo da ficção, o cinema português tem vindo a ser reconhecido na cena cinematográfica internacional como um cinema de características bastante específicas, muitas vezes reflexo de uma procura do que é ser português, algo que no dizer do grande representante dessa arte, Manoel de Oliveira, está relacionado com uma grande universalidade do povo português.

Esta universalidade tem raízes históricas, assim como a forma de se fazer cinema em Portugal é fruto de um percurso que pretendemos ilustrar com este trabalho.

Como case study optámos pelo tema da guerra colonial, símbolo do fim do Império português, analisando três filmes que abordam esse tema, obras de três realizadores cujas obras cobrem a cinematografia portuguesa desde os anos 30 até à actualidade.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – ANTECEDENTES DO CINEMA NOVO	6
I. 1. BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA	6
I. 2. ANOS 50	9
I. 3. CRIAÇÃO DA RTP	11
I. 4. O PAPEL DOS CINECLUBES	12
CAPÍTULO II – UM CINEMA NOVO	14
II. 1. UMA POLÍTICA DE FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS DO CINEMA	14
II. 2. “OS VERDES ANOS” – PAULO ROCHA	16
II. 3. “BELARMINO” – FERNANDO LOPES	19
II. 4. PRODUÇÕES CUNHA TELLES	21
II. 5. DÉCADA DE 60	23
CAPÍTULO III- O 25 DE ABRIL DE 1974	28
III. 1. QUE FAZER COM ESTA LIBERDADE?	28
III. 2. UMA NOVA GERAÇÃO	32
III. 3. CINEMA DE GUERRA EM PORTUGAL?	35
CAPÍTULO IV. CASE STUDY – A GUERRA COLONIAL	39
IV. 1. JOÃO BOTELHO – UM ADEUS PORTUGUÊS (1985)	39
IV. 2. MANOEL DE OLIVEIRA – NON, OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR (1990)	43
IV. 3. ANTÓNIO PEDRO VASCONCELOS – OS IMORTAIS (2004)	46
CONCLUSÃO	49
BIBLIOGRAFIA	55
APÊNDICE A	57
ENTREVISTA A MANOEL DE OLIVEIRA	57
APÊNDICE B	60
ENTREVISTA A ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS	60
FILMOLOGIA	69
FILMOLOGIA DE GUERRA	73

INTRODUÇÃO

*“A um rosto pode-se pôr dois tipos de questões consoante as circunstâncias: em que pensas? Ou então: que se passa contigo, que tens tu, que sentes? Ou o rosto está a pensar em qualquer coisa, fixa-se num objecto, e é esse o sentido da admiração ou do espanto, que o wonder inglês conservou. E na medida em que pensa alguma coisa o rosto vale sobretudo pelo seu contorno envolvente, pela sua unidade reflectora que eleva a si todas as partes. Ou, pelo contrário, ele sente qualquer coisa, e vale então pela série intensiva que as suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, ganhando cada parte uma espécie de independência momentânea.”*¹

Quando em Portugal ou no estrangeiro se fala de cinema português não é na sua vertente comercial que se pensa, mas sim numa certa forma poética de se expressar na 7.^a arte, pensa-se em cinema de autor, a tendência dominante no cinema nacional, aparecida com a geração fundadora do chamado cinema novo.

Entendemos que o cinema, tal como a literatura e outras formas de arte, não se podem dissociar da sua relação nacional, do país de origem que, consciente ou inconscientemente acabam por reflectir criando características nacionais específicas que o identificam e distanciam das obras de autores de outros países, por muito que lá tenham ido beber inspiração e sabedoria.

Diversos factores deram ao cinema português a sua especificidade, reconhecível em particular no cinema de autor, um reconhecimento independente do tema abordado.

Para o provar decidimos apresentar como case-study três filmes relacionados com guerra colonial portuguesa, a saber, **“Um Adeus Português”** de João Botelho, **“Non, ou a Vã Glória de Mandar”** de Manoel de Oliveira e **“Os Imortais”** de António-Pedro Vasconcelos.

Consideramos que estes três filmes são representativos, tanto dessa procura da identidade nacional, daquilo que se considera a identidade portuguesa, ou da busca dessa mesma identidade, reflectida no cinema nacional.

Poder-se-á afirmar que em Portugal não existe indústria cinematográfica no sentido tradicional do termo e que factores de ordem diversa têm contribuído para que o cinema

¹ In: Gilles Deleuze, A Imagem Movimento- cinema 1, Assírio & Alvim, Lisboa, Novembro 2009, 2.^a edição, pág.139

nacional continue a ser entendido por aqueles a ele ligado como sendo especificamente uma forma de arte e não uma indústria cultural inscrita num circuito de procura e oferta. Sobre esta questão tem existido alguma polémica e, também aqui, consideramos que os exemplos dos três filmes a ilustram.

No entanto, e apesar dos constantes problemas económicos com que se debate, o cinema português tem estado à altura de participar a nível internacional, sobretudo europeu, merecendo reconhecimento, talvez até mais no estrangeiro do que em Portugal, facto que talvez o tenha, igualmente, influenciado, fazendo com que se cultive deliberadamente algum exotismo que o caracterize e diferencie, opinião corroborada por A.-P. Vasconcelos na 3.^a pergunta da entrevista em apêndice, mas servindo em simultâneo para que o cinema se torne num reflexo das características específicas da cinematografia do país.

Sendo uma arte internacional, onde é normal a circulação de actores, técnicos e realizadores, o cinema torna-se algumas vezes extremamente nacional, por ser, também, uma das formas mais fortes de reflexo e reflexão sobre valores e preocupações nacionais, por vezes lugar de catarse dos traumas, purgação de paixões.

Há quem defenda, como Jacques Lemièrre, que os cinemas nacionais estabelecem uma ligação entre a actualidade política e a inventiva cinematográfica, uma teoria que se poderá adaptar a Portugal, tanto nos anos 60 e princípios de 70 como no período pós revolução de Abril.

Os cineastas portugueses fazem uso do cinema para reflectir sobre o que é Portugal e ser-se português, no seu passado histórico distante, nas mitologias e, também, no seu passado mais recente e traumático, como é o caso da guerra colonial.

Um filme transmite uma sensibilidade, dando ao espectador uma experiência e uma visão do mundo. As emoções experimentadas ao ver um filme contribuem para a formação da percepção do mundo do espectador e embora a principal natureza do cinema não seja transmitir mensagens, mas dar ao espectador uma vivência, o cinema pode tornar-se, como a História o conta, uma forte arma de propaganda, voluntária ou involuntária, servindo para a manutenção de uma certa forma de ver a vida e o mundo, servindo também outras vezes para revolucionar essa mesma forma de encarar o mundo.

O cinema português não foge a esta regra e pelo simples facto de ser português

apresenta características especiais, reflexo da forma portuguesa de estar no mundo, eco das questões de identidade nacional do país, espelho da forma de comunicar emoções.

Optando pelo caminho das emoções, é com base num tema que se pode dizer tocou a todas as famílias portuguesas, a guerra colonial, que se pretende demonstrar essa portugalidade específica que torna o cinema nacional inconfundível com o de outros países.

É impossível a qualquer cinema nacional viver isolado das condições histórico-sociológicas do país de origem, da vida política, da vida intelectual, de tudo o que contribuiu para a formação dos cineastas, dos fazedores de filmes, dos dadores de vivências aos espectadores.

Assim, o cinema será sempre um cruzamento entre essa realidade histórico-sociológica e as diferentes formas de cinema, numa articulação entre o mundo real e o mundo da ficção.

Faz-se muito tipo de cinema em Portugal, fizeram-se muitos documentários sobre a guerra colonial, mas neste trabalho vamo-nos cingir ao cinema de ficção, limitando-nos em relação aos documentários a apresentar uma listagem mais ou menos exaustiva dos documentários produzidos sobre o tema, algo que julgamos servir para sublinhar o contraste entre o número de produções de ficção e o número de documentários, muito maior, talvez sintoma da dificuldade emocional em abordar o tema em ficção.

Partindo duma curta introdução histórica ao período anterior ao cinema novo, será a partir dele que passaremos a um estudo mais profundo, apresentando as condições que possibilitaram e serviram de base ao cinema português que abordou o período da guerra colonial.

Se tentarmos esboçar algumas características específicas do cinema português, poderemos dizer que ele sempre foi excessivamente metafórico, sempre derivou duma lógica poética, sofreu uma forte herança da longa época em que esteve sujeito à censura.

Estas características contribuem para que no caso do trauma nacional da guerra colonial, este sempre tenha sido, no cinema como na realidade, uma história entre o dito e o não dito, ousando-nos adiantar ser uma história, sobretudo, do não dito.

Com efeito, só doze anos passados sobre o fim da guerra colonial se viu um filme de ficção abordar o tema.

Como enfrentou o cinema português essa realidade? Como falam os filmes desse mundo em que viveram os portugueses, que sugestões nos dão, o que não nos diz?

Manoel de Oliveira, numa entrevista à Visão por altura do seu centésimo aniversário afirma em relação à originalidade do artista: *“Podem fazer-se vários retratos da mesma pessoa: a pessoa é a mesma, os retratos são diferentes”*²

Assim se poderá dizer em relação ao cinema português e ao retrato de Portugal que ele faz: o país é o mesmo, os retratos são diferentes. Serão?

*“O cinema português é um cinema de alusão, de entrelinha, de meias verdades, quase sempre sem especial consciência do facto, tal o hábito enraizado nos autores, mas utilizado outras vezes como forma de aguçar o interesse do público e até de provocar a sua atenção”*³

Este cinema de alusões, de metáforas, do dito e do não dito, de um grande teor poético e com uma estética muito específica é algo que resulta de um caminho que demorou várias décadas a percorrer, ao longo das quais se foi formando, fruto de várias contingências políticas, económicas e sociais, razão pela qual não consideramos ser possível conceber este trabalho sem dar grande relevo a essa perspectiva histórica que, tal como indicamos no título, consideramos que representa um caminho em busca da identidade nacional.

² Visão, Dezembro de 2008 – por José Carlos de Vasconcelos

³ In: Luís de Pina, A Aventura do Cinema Português, Veja, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1991, pág. 153.

É impossível definir-se essa busca de identidade nacional no cinema português sem se falar, ainda que minimamente, no panorama do cinema português nos anos anteriores ao surgimento do cinema novo, da chegada ao ano zero do cinema português, assim como não se pode falar desse cinema novo sem mencionar o importante papel dos cineclubes, da formação dos cineastas, do impacto do aparecimento da televisão.

Por representarem marcos intransponíveis, demos igualmente relevo ao primeiro filme de Paulo Rocha **“Os Verdes Anos”**, assim como à longa-metragem de Fernando Lopes, **“Belarmino”** e às Produções Cunha Telles, sem as quais nada teria sido viável.

Também nos mereceu atenção uma pequena integração do cinema novo na época, tal como demos relevo à formação do Centro Português de Cinema, sem deixar de mencionar o aparecimento do Instituto Português de Cinema.

A Revolução de 25 de Abril de 1974 trouxe, entre muitas outras coisas, a liberdade de expressão para um Portugal há muitos anos dela privado, significando para os realizadores a possibilidade de poderem escolher, sem qualquer entrave político, o género e o tema para os filmes que desejavam realizar, assim como abriu as portas a uma nova geração de cineastas que nunca souberam o que era trabalhar sob censura.

A escolha dos três filmes que nos propusemos analisar foi feita, para além de serem filmes onde se aborda o tema da guerra colonial, tendo em vista apresentar três realizadores representativos deste caminho do cinema nacional, João Botelho, que pertence à geração pós-25 de Abril, António-Pedro Vasconcelos, que acompanhou o início do cinema novo e Manoel de Oliveira, figura incontornável em qualquer trabalho de cinema, o homem que por tudo passou e tudo ultrapassou.

Para grande satisfação nossa, António-Pedro Vasconcelos e Manoel de Oliveira acederam a responder a algumas perguntas que lhes enviámos. As duas entrevistas, em apêndice a esta tese, servem de reforço a muitos dos pontos de vista defendidos.

Finalmente, consideramos que o capítulo dedicado ao cinema de guerra feito em Portugal, se assim se pode chamar a esse cinema, também ajudaria a perspectivar os três filmes que escolhemos para *case study*.

Capítulo I – ANTECEDENTES DO CINEMA NOVO

I. 1. Breve perspectiva histórica

Sem nos debruçarmos sobre os primórdios do cinema português, tema afastado do âmbito deste trabalho, gostaríamos de começar por mencionar **“Douro, Faina Fluvial”** um pequeno filme de 18mm que Manoel de Oliveira produziu e realizou em 1931, considerado por José Régio a *“primeira obra de arte”* do cinema português, uma obra de carácter muito pessoal que se poderá, talvez, considerar o pontapé de saída para o cinema de autor em Portugal.

Sobre **“Douro, Faina Fluvial”**, Adolfo Casais Monteiro escreve, na revista *“Movimento”* a 15 de Abril de 1934 – *“Douro, Faina Fluvial é o documentário que inaugura em Portugal uma época nova...é o documentário feito a sério, não o complemento do programa feito para cumprir uma disposição da lei”*⁴

Visto pelo crítico francês Emile Vuillermoz, no decorrer do I Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa a 21 de Setembro de 1931, **“Douro, Faina Fluvial”** foi por este considerado *“um deslumbramento inolvidável”* fruto de *“jovens sensíveis a todas as formas de poesia criadas pelo maquinismo moderno”*⁵

Sendo um filme de carácter etnográfico, **“Douro, Faina Fluvial”**, tem uma abordagem bem diversa da dos filmes dum dos grandes realizadores portugueses da época, José Leitão de Barros, que em **“Maria do Mar”** (1929), **“Nazaré, Praia de Pescadores”** (1928), **“Lisboa, Crónica Anedótica”** (1930) e **“A Severa”** (1931) antes realça o pitoresco dos tipos portugueses, uma vertente que ira ser explorada e viria a caracterizar os próximos 20 anos do cinema português nas suas mais diversas matrizes, realçando-se a comédia.

Com efeito, a revolução de 28 de Maio de 1926 e a Constituição de 1933 lançaram as bases corporativas do Estado Novo que em 1935 criou o Secretariado Nacional de Propaganda, posteriormente Secretariado Nacional de Informação – SNI.

⁴ Citado in: M. Félix Ribeiro, Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1942, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, pág. 336.

⁵ Op. Cit. pág. 337.

Na direcção do Secretariado foi colocado António Ferro que, afirmando o seu grande interesse pelo cinema nacional, tenta integrá-lo num amplo programa de acção cultural, política e de propaganda de massas para divulgar a nova imagem de Portugal através das figuras caricaturadas dos diferentes tipos “típicos” portugueses, numa vertente que quase se poderia considerar didáctica-educativa, onde se pretende traçar as linhas do que seria um estilo e mentalidade nacionais, tudo moldado pelo sistema, servindo os seus propósitos.

Os filmes portugueses lançam-se, como afirma Luís de Pina, fundamentalmente, em três direcções, a do humor, a do romance popular e a história do ambiente rural.

*“Este cinema optimista e estimulante, fácil e imediato, correspondia também às certezas do regime. Não se punham problemas, nem dúvidas, nem se penetrava a realidade, tudo residindo na forma: não há, se não a nível histórico, qualquer drama posto na tela em dez anos de cinema.”*⁶

No entanto, talvez mais do que os realizadores, um grupo de muito bons actores contribuiu para o sucesso de muitos dos filmes portugueses dos anos 30 e 40, onde, nesse grupo de actores, se devem salientar os nomes de Vasco Santana, António Silva, Francisco Ribeiro, Maria Matos, Laura Alves e Beatriz Costa, entre outros, que cooperaram no sucesso de filmes como **“A Canção de Lisboa”** (1933 – realização de Cottinelli Telmo), **“O Pátio das Cantigas”** (1941 – realização de António Lopes Ribeiro), **“O Pai Tirano”** (1941 – realização de António Lopes Ribeiro).

Em paralelo fazem-se filmes alguns filmes de teor político, como **“A Revolução de Maio”** realizado em 1937, mais uma vez pela grande figura cinéfila do regime, António Lopes Ribeiro, um filme totalmente produzido pelo Secretariado Nacional de Informação, assim como se fazem algumas adaptações literárias, de que é exemplo **“Amor de Perdição”**, adaptação da obra de Camilo Castelo Branco, realizado e produzido em 1943, também por Lopes Ribeiro, ou seguindo o género histórico, um filme considerado de utilidade pública pelo Governo de Salazar, **“Camões”** (1946), realizado por Leitão de Barros e produzido por António Lopes Ribeiro, filme apresentado no I Festival de Cannes em 1946, a mais cara produção até à data.

⁶ In: Luís de Pina, A Aventura do Cinema Português, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, pág. 43

Outros filmes de carácter populista aparecem ainda neste período, como o **“Fado, História de Uma Cantadeira”** (1947), de Perdigão Queiroga, onde a figura de Amália Rodrigues ajuda ao sucesso, assim como no **“Capas Negras”** rodado em 1948 por Armando de Miranda.

Não se enquadrando em qualquer destes estereótipos, aparece em 1942 a primeira obra de ficção de Manoel de Oliveira, **“Aniki-Bobó”** que marcará o início dum período de 20 anos em que o realizador se encontrou à margem do cinema português, na realidade impedido de filmar ficção.

A Segunda Guerra Mundial passou pelo cinema português como pelo país, numa neutralidade, num ignorar tudo o que fossem problemas e pudesse causar polémica. O país celebra os oito séculos da sua História com a realização da grande Exposição do Mundo Português, em 1940, e irá cada vez mais fechar-se sobre si próprio, enaltecendo os valores morais, uma seriedade que se reflecte num cinema nacional, sobretudo nacionalista, considerado por Luís de Pina como sendo, nos seus piores momentos, um cinema pequeno burguês.

I. 2. Anos 50

Com grandes sucessos nas décadas de 30 e 40 o cinema português caminha para uma estagnação, uma decadência de qualidade e de produção, uma persistência na moralização, na criação de um ideário pequeno-burguês, entrando em caminho decrescente pela década de 50 para chegar ao assinalado ano de 1955, o ano zero do cinema português, onde não se produziu qualquer filme.

Este isolamento e desolação em que caíra o cinema português no decorrer da década de 50 do regime de Salazar era um isolamento comum a outras artes, uma atitude que caracterizava vários aspectos da vida cultural da Nação, grandemente alheada dos movimentos e correntes internacionais, absorta e adormecida na sua maioria numa atmosfera onde reinavam o conformismo, a mediocridade e o fatalismo.

O regime aperta a sua censura e aposta nos três efes, Fátima, Fado e Futebol. No cinema, os sinais de mudança eram censurados como foi o caso do filme **“Nazaré”** realizado em 1952 por Manuel Guimarães, demasiado neo-realista para passar intacto pela censura.

Entretanto o “Jornal Português”, cuja produção se iniciou em 1938, altera em 1953 o seu nome para “Imagens de Portugal”, sob a direcção de António Lopes Ribeiro, continuando a ser o responsável pela apresentação aos portugueses da imagem oficial dos acontecimentos políticos e culturais dum Estado Novo que na década de 50 já nada de novo tinha. Em conjunto com os documentários que normalmente se lhe seguiam foram “armas” de que o Estado se serviu para fazer propaganda dos valores portugueses enaltecidos pelo regime, moldando na população a ideia do que era ser português, a forma portuguesa de estar na vida.

Embora o nosso trabalho não se reporte à área do documentário não poderemos deixar de mencionar a sua importância na formação da mentalidade portuguesa, corroborada pela ficção em primeira instância, mas que, com o correr do tempo, iria ser contestada por essa mesma ficção.

Com efeito, nos anos 50 dá-se uma mudança na forma do regime apresentar as colónias, uma mudança influenciada pelos estudos do brasileiro Gilberto Freyre, assente num multiculturalismo baseado na língua portuguesa como elemento de junção do império, apresentando o país como uma nação pluriracial e pluricontinental, legitimando assim os territórios ultramarinos.

A ficção ao gosto do Estado anda a par desta ideia, sendo de assinalar o filme que mereceu o Grande Prémio do SNI em 1953, **“Chaimite”**, de Jorge Brum do Canto, um filme sobre as heróicas campanhas militares em Moçambique, onde Brum do Canto, à semelhança de outras realizações suas, aposta numa concepção de nacionalismo, na criação dum estilo nacional que o tornou elogiado pela elite política da época.

Conforme afirma Jorge Seabra, Jorge Brum do Canto, *“ao assumir nos seus filmes os temas da “terra e do povo”, os grandes momentos da história nacional, os valores mais profundos da cultura portuguesa, como o catolicismo, o império ou o fado, independentemente do valor estético que contenham, a sua obra contribuiu para propagar uma memória histórica que interessava ao Estado Novo.”*⁷

“Chaimite” é um filme em busca do que é português, da identidade portuguesa, o que Luiz Pinto Coelho, produtor do filme, explica no folheto de apresentação do filme na sua estreia: *“Considerou-se em primeiro lugar a alta função que o Cinema pode e deve desempenhar na criação, conservação e desenvolvimento dos valores espirituais e morais que fazem grandes os homens e os povos, mesmo os humildes e os povos pequenos.”*⁸

⁷ In: O Cinema sob o Olhar de Salazar, Círculo de Leitores, Lisboa, 2000, pág. 239

⁸ In: Op. Cit., pág. 242

I. 3. Criação da RTP

Este ano, 1955, é para além disso um ano assinalável por ser em simultâneo o ano em que foi criada a Rádio Televisão Portuguesa, que, com algumas emissões em 1956, passará à regularidade em 1957. O seu papel na divulgação do cinema e dos hábitos cinematográficos dos portugueses é indiscutível e virá a revelar-se ainda maior depois do 25 de Abril de 1974.

Importante é também o papel da televisão como escola de formação de profissionais, como local de trabalho para muitos que foram estudar ao estrangeiro, abrindo um mercado de trabalho que serviu de ganha-pão a muita gente com apetência pelo cinema.

Mais de dez anos depois do seu aparecimento, em 1969, Fernando Lopes, num artigo publicado no nº1480 da revista *Seara Nova*, afirma que *“O aparecimento da televisão constituiu um fenómeno ambivalente, porquanto, embora tenha provocado, de início, o escoamento das salas escuras, criou, mais tarde, uma certa habituação à imagem, de que o cinema começa já a beneficiar”*. Contudo, Fernando Lopes assinala que esta conclusão é apenas válida nos meios urbanos, pois nos meios mais pequenos e rurais, a televisão representa um espectáculo *“fácil e barato”*, o que lhe dá grande vantagem sobre outros, em particular o cinema.

Se, por um lado, o ano de 1955, conhecido como o ano zero do cinema português, por não ter sido produzido qualquer filme, costuma ser entendido como o ano da morte do cinema em Portugal, cremos que, por outro lado, com a criação da RTP e todas as repercussões que ela significará, com as críticas que se começam a fazer sentir em relação ao cinema nacional, poderemos assinalar também o ano de 1955 como uma data que marca o ressurgimento do cinema.

Como já vimos brevemente, o cinema português tinha desde os anos 40 aumentado uma tendência que culminou nos anos 50 para se centrar na comédia musical, adaptações históricas e literárias, largamente consideradas desprovidas de ambições, enfim, caíra na estagnação.

No entanto é nos anos 50 que se começam a criar condições que irão possibilitar uma renovação cinematográfica, tanto em termos de temas a abordar como pela forma diferente de os tratar..

I.4. O papel dos cineclubes

Quando se fala de Cinema Novo em Portugal não se pode deixar de falar no papel que a comunidade cinéfila representou nos anos que antecederam o despoletar do movimento, nomeadamente, o papel dos centros de investigação, a cultura dos cineclubes, no seu conjunto factores contribuintes para a emergência e aceitação de um novo movimento criado por uma nova geração de realizadores, actores, escritores e técnicos dispostos a rejuvenescer o cinema nacional.

O cinclubismo teve início no pós-guerra, surgindo no Porto em 1945 um dos primeiros cineclubes portugueses, o Cine Clube do Porto que aqui merece lugar de realção por, ainda em 1955, ter apresentado uma retrospectiva dos filmes de Manoel de Oliveira, o que foi feito em protesto pelo facto de os subsídios para a produção de cinema em Portugal, do Secretariado de Propaganda Nacional, terem sido canalizados para a recém-criada Rádio Televisão Portuguesa.

A apresentação desta retrospectiva de Manoel de Oliveira terá servido para mostrar aos jovens cineastas emergentes ser possível fazer-se em Portugal um cinema de um nível artístico comparável ao de outros países, para além de lhes mostrar não ser necessário um comprometimento com o regime para se fazer bom cinema.

Na sua grande maioria, o público que assistia às sessões dos cineclubes era essencialmente formado por estudantes universitários, gente de cultura, gente entusiasmada a querer transformação, contribuindo com outros factores para gerar uma nova geração de críticos que foram conseguindo ter algum lugar em jornais e revistas, através dos quais iam divulgando não só o cinema como ideias novas.

Na questão dos cineclubes deve, igualmente, ser realçado o seu papel na apresentação de cinema vindo de vários países diferentes, possibilitando ao público a apreciação de novos estilos e práticas cinematográficas que viriam a ser incorporadas nos futuros filmes a serem feitos em Portugal.

Com efeito, foi em 1957 que José Fonseca e Costa, um entusiasta da cultura do cineclube, expressou a necessidade de uma mudança radical na prática portuguesa de cinema, num artigo publicado na primeira edição da revista Celulóide.

Neste artigo, que tem vindo a ser considerado como uma espécie de manifesto, Fonseca e Costa afirmava pretender fazer aparecer um cinema português feito para um novo público, a desenvolver temas que até aí não tinham sido tratados.

Este artigo, que serviu, igualmente, para despoletar um novo diálogo crítico sobre cinema em Portugal, desempenhou um papel na materialização do Novo Cinema emergente, transformando o desejo em urgência de se criar algo novo e constituindo uma força de apoio sem a qual o movimento talvez tivesse passado despercebido.

Os realizadores da nova geração foram fruto da cultura cine-clubista que os introduzira a uma grande diversidade de estilos, tanto a nível técnico como da crítica, assim como foram beber aos debates onde se discutiam desde a tradição britânica de documentário, neo-realismo italiano, dramas ingleses, cinema-vérité, enfim uma variedade que foi sendo absorvida e serviu para moldar o cinema português até aos dias de hoje.

Esta foi uma geração muito culta, que teve possibilidades de estudar no estrangeiro e que depois de regressar a Portugal era frequentadora de locais onde se discutia a falência do cinema português, a sua estagnação nos anos 50, as possibilidades de alterar a situação, criando-se e alimentando-se um desejo de mudança, uma vontade de reagir ao estado das coisas, espelhando o que, de resto, era um sentimento que se ia sentindo na sociedade portuguesa em geral, quer a nível político como social.

Também no final dos anos 50, mais exactamente em 1958, abre oficialmente a Cinemateca, tendo as retrospectivas que aí foram passadas contribuído para alimentar um interesse crescente sobre o cinema português.

De um público maioritariamente jovem que frequentava estes círculos, um público jovem, interessado e a constituir uma espécie de elite cultural alternativa à elite estabelecida do agrado do Governo é que irão sair os críticos, os cineastas, escritores, músicos e muitos outros que irão, em conjunto, fazer nascer o cinema novo em Portugal.

Capítulo II – UM CINEMA NOVO

II. 1. Uma política de formação de profissionais do cinema

Face ao panorama desastroso do cinema português e às críticas que se faziam sentir, sobretudo a nível de cineclubes, com base na Lei de 1948, onde se legislou sobre a protecção ao cinema nacional, criou-se o Fundo de Cinema, que subsidiou filmes portugueses com meios financeiros administrados pelo já então apelidado SNI, tendo-se tomado a decisão, em finais dos anos 50, de implementar uma política de formação de realizadores, produtores e técnicos que iria permitir aos jovens cineastas emergentes e técnicos, que viriam a formar a geração do novo cinema português, ir estudar para o estrangeiro com bolsas pagas pelo regime.

Perante várias vozes que se levantavam contra a estagnação do cinema em Portugal veio, assim, o esforço para se formar uma indústria, o que em comum com a atribuição de bolsas de estudo para o estrangeiro, foi servindo para a formação da geração que viria a criar o Cinema Novo.

Entre os nomes contemplados com bolsas podem citar-se Cunha Telles, que estudou no IDHEC em Paris, Fernando Lopes, que foi para a London School of Film Technique, José Fonseca e Costa que em Roma foi assistente de Antonioni. Paulo Rocha também estudou, embora por conta própria, no IDHEC.

Estes jovens bolseiros, de que apenas realçamos alguns, serão os responsáveis pela mudança radical que se observou no cinema português na década de 60 iniciando-se uma corrente cinematográfica onde muitos são unânimes em marcar o ano de 1963, com a apresentação do filme **“Os Verdes Anos”** de Paulo Rocha, como o ano em que, verdadeiramente, se começam a ver os traços da geração que ficaria conhecida para a posteridade como a geração do Novo Cinema Português, o corte com o cinema do passado.

Foi o regime de Salazar e a Gulbenkian, conforme explica António-Pedro de Vasconcelos na entrevista que amavelmente nos concedeu, que proporcionou aos jovens cineastas portugueses, através da concessão de bolsas de estudo, a oportunidade de estudar em Paris e Londres, certamente esperando conseguir filmes imbuídos da ideologia do Governo.

Porém, regressados do estrangeiro, estes jovens não se mostravam dispostos a aceitar as imposições do regime e estavam determinados a criar outra forma de fazer cinema, mais próxima da realidade social portuguesa, tradicionalmente oculta ou deturpada na cinematografia anterior.

Em vez de acederem às aspirações do regime, os novos cineastas foram buscar inspiração, exemplo e modelo para prosseguir caminho à figura de Manoel de Oliveira, impedido de realizar pela recusa do Estado em lhe conceder subsídios para filmar durante mais de uma década.

Sá Caetano, Faria de Almeida, Costa e Silva são mais alguns nomes dos jovens que foram ao estrangeiro para estudar, estagiar e trabalhar, regressando a Portugal com a bagagem cheia de ideias e de influências do que viram, conheceram e viveram, captando, certamente, uma imagem do mundo bem diferente da que se via e vivia em Portugal.

Assim, consideravam-se reunidos os requisitos principais para a criação dum cinema português cuja vertente artística e cultural estaria à altura de obter aplausos a nível internacional, um desejo já expresso em 1957.

II. 2. “Os Verdes Anos” – Paulo Rocha

Criadas as condições para o nascimento do Novo Cinema em Portugal, Paulo Rocha, com apenas 28 anos em 1963, tendo estudado em Paris, na IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques), embora por meios próprios e não com uma bolsa do Fundo de Cinema Nacional, deu, pode dizer-se, o verdadeiro pontapé de saída.

Embora já estivesse familiarizado com o cinema internacional através dos cineclubes, em especial o cineclube católico universitário, Paulo Rocha pode em Paris presenciar a explosão da Nova Vaga do cinema francês no final dos anos 50, princípio dos anos 60. Ao terminar os estudos Paulo Rocha começa a sua carreira trabalhando para dois mestres do cinema europeu, assistente de Renoir (“**Le Caporal Épinglé**”), em 1961 e, ao regressar a Portugal, como assistente de Manoel de Oliveira numa curta-metragem (“**ACaça**”) e numa longa metragem, “**O Acto da Primavera**” (1962).

O filme “**Os Verdes Anos**”, uma produção de Cunha Teles, narra a história de dois jovens que, vindos da província e de classes sociais diferentes se tornam amantes em Lisboa, mostrando-nos as suas formas de adaptação à modernidade da vida citadina da capital. Assim, enquanto a personagem feminina opta por uma adaptação através da modernização, ele refugia-se cada vez mais nos valores tradicionais.

A ausência de narrativa é uma das características inovativas do filme que foi logo aplaudido pela crítica, elegendo-o como o filme que marca a entrada numa nova era para o cinema português, contradizendo a ideia estabelecida de que o cinema português nunca poderia passar de um cinema de entretenimento.

Para os actores portugueses, à semelhança do que se passou em França com os filmes da Nova Vaga, o Novo Cinema também lhes proporcionou a oportunidade de carreira, algo que se encontrava, digamos, bloqueado pela dominância dos actores mais conhecidos do cinema português. Assim, nomes como Rui Gomes e Isabel Ruth ajudaram a perpetuar a imagem de um novo cinema, de uma nova sociedade, uma nova geração, onde as mulheres poderiam desempenhar papéis que ultrapassavam os tradicionais papéis de mulher, mãe e esposa.

É certo que durante o regime de Salazar a exploração de temas pessoais por parte dos realizadores era bastante dificultada pela actuação da censura e PIDE.

Difícil era, igualmente, retratar as preocupações dos jovens portugueses, uma vez começadas as guerras coloniais. Dentro dos limites permitidos pela censura, pode-se considerar que Paulo Rocha alude a estes temas, de grande preocupação em toda a sociedade, de forma discreta, deixando, por exemplo, ser essa a razão da negação ao pedido de casamento. O realizador também não ignora a existência duma força militar, ilustrada por uma cena onde um militar cumprimenta a personagem feminina discretamente.

Fazendo uso de novas técnicas internacionais combinadas com referências culturais nacionais, **“Os Verdes Anos”** é um filme que corresponde à transição do cinema português para a modernidade e para um internacionalismo criado com uma forte vertente de reconhecida portugalidade, abrindo lugar ao que viria a ser reconhecido como um cinema especificamente português.

“Os Verdes Anos”, é um filme que retrata Lisboa dos anos 60, mostrando o desespero de uma geração jovem, um filme que constituiu grande novidade, por se encontrar em sintonia com a realidade portuguesa, um filme moderno também pelos seus aspectos fílmicos, pelos planos apresentados, pelos movimentos da câmara, pela novidade da música de Carlos Paredes, com Nuno Bragança na adaptação do argumento e a escrever os diálogos, e Pedro Tamen que escreveu a letra da música composta por Paredes. Ao mesmo tempo, o filme lançou o nome de Portugal na cena cinematográfica internacional ao ganhar o prémio Vela de Prata/Opera Prima no Festival de Locarno em 1964, um prémio atribuído à primeira realização, uma honra nunca antes conseguida por qualquer realizador português. A este seguiram-se um prémio em Acapulco e uma menção honrosa em Valladolid.

A atribuição destes prémios vem reforçar a ideia de que uma nova era se tinha iniciado.

João Bénard da Costa considera **“Verdes Anos”** *“o filme que melhor dá a ver Lisboa e Portugal como espaços de frustração, espaços claustrofóbicos, sem saídas, onde tudo se frustra e tudo agoniza numa morte branda”*⁹, ao mesmo tempo que o apelida um *filme-charneira* na história do cinema português.

⁹ In: João Bénard da Costa- Histórias do Cinema, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, pág. 120.

Na mesma obra, João Bénard da Costa cita a crítica de Alberto Vaz da Silva na revista “O Tempo e o Modo” de Dezembro de 1963, onde este escreve que o filme deixava transparecer *“o fatalismo, o tempo absorto e o peso surdo, pesado e prolixo que há tanto se enraizaram na nossa terra e a vão definindo no seu e nosso devir”*

II. 3. “Belarmino” – Fernando Lopes

A interligação entre o cinema português e a RTP pode ser ilustrada pelo papel de Fernando Lopes que, regressado dos estudos no estrangeiro, começou a sua carreira na televisão, à semelhança de muitos outros realizadores e técnicos regressados do estrangeiro, que encontraram na televisão o seu ganha-pão e, também, uma forma de estarem ligados ao mundo das câmaras.

Fernando Lopes foi dos primeiros a usufruir duma bolsa da Secretaria Nacional de Informação, tendo partido para a London School of Film Technique, um dos poucos a não escolher Paris. Ao regressar a Portugal em 1960 realizou documentários para a RTP, realçando-se um sobre a cidade de Évora, **“As Pedras e o Tempo”**. Fernando Lopes busca e consegue uma realização inovadora, o que se poderá dizer foi em particular conseguido na sua primeira longa-metragem, **“Belarmino”**, um filme de 1964, também produzido por Cunha Telles com um orçamento verdadeiramente reduzido e uma equipa técnica diminuta.

“Belarmino”, realizado como cinema directo, utiliza técnicas do documentário em conjunto com técnicas cinematográficas, o que contribui para a sua associação ao “cinema-verité”, embora seja um filme muito lisboeta. A fotografia, de Augusto Cabrita, mereceu-lhe um prémio do SNI, sendo ainda de realçar a opção de usar como música de fundo o *jazz*, algo bastante inovador no cinema português.

Embora de forma diversa de Paulo Rocha em **“Os Verdes Anos”**, este filme de Fernando Lopes inclui, igualmente uma vertente fatalista. Partindo duma entrevista com um pugilista, Belarmino Fragoso, o realizador consegue mostrar uma imagem algo marginal da capital, a imagem que Belarmino tem de Lisboa, ao mesmo tempo que vai sugerindo metaforicamente um retrato da época, naquilo que é ser português naquele tempo e naquele país sem esperança.

Esta forma de ir mostrando o que não era possível mostrar abertamente devido à censura é bem ilustrada na afirmação feita no filme, de que *“Se Belarmino tivesse vivido noutro país, talvez fosse um grande campeão”*.

Para José Manuel Costa um aspecto a realçar em **“Belarmino”** é o medo, uma palavra recorrente no discurso do pugilista, ainda que algumas vezes pela negação, o que faz, segundo ele, com que no filme se ultrapasse a questão humana e portuguesa para se

atingir uma dimensão universal, umas das razões que faz com que o filme ainda hoje resista.

*“Na sua pequenez de meios, no seu contexto de cinema sem estúdio, nem géneros, nem indústria, “Belarmino” é o nosso “filme-negro”, o nosso filme de guerra, de gangsters ou de aventuras: fala da solidão e do medo. Fala de algo universal e por isso resiste.”*¹⁰

Fernando Lopes foi em 1965 para Hollywood, por três meses, com uma bolsa do Fundo de Cinema. Aí, foi assistente de dois filmes, **“The Chase”** – de Arthur Penn, e **“The Group”**, por Sydney Lumet. Ainda em Hollywood, teve oportunidade de confraternizar com Jean Renoir que na altura residia em Los Angeles.

Produções Hollywoodescas eram as preferidas dos portugueses da época que não fizeram de **“Belarmino”** um sucesso de bilheteira, apesar das críticas elogiosas. Segundo o próprio Fernando Lopes isso deve-se ao facto de os espectadores portugueses não terem tido acesso a ver os mais recentes filmes do cinema europeu, neo-realismo italiano, nouvelle vague francesa, o dinamarquês Dreyer, filmes que poderiam ter preparado o sucesso de bilheteira dos filmes do cinema novo. Sem isso, o contraste com os filmes americanos que passavam nos cinemas portugueses era demasiado grande para que se entendesse este cinema, iniciando-se assim um distanciamento ainda hoje existente entre o cinema nacional e o público português.

Contudo, a realização deste filme veio, para muitos, desvanecer o receio de que **“Os Verdes Anos”** tivesse sido um fenómeno isolado, sem continuidade. A crítica foi unânime nos elogios ao filme e ao realizador, comentando-se que, com o aparecimento de **“Belarmino”** se deixara de poder afirmar que fazer cinema em Portugal era impossível.

Com **“Belarmino”**, Fernando Lopes marcou a linha que fez com que o cinema deixasse de vez a fase do entretenimento para passar a ser reconhecido como um facto cultural, sendo desta forma um elo importantíssimo na abertura do caminho para que se comece a desenhar o que hoje se entende por uma cinematografia especificamente portuguesa.

Uma cinematografia portuguesa liderada por jovens, contando entre eles Manoel de Oliveira, o realizador que sempre foi uma referência e uma capacidade de inovação, uma figura de resistência, quase diríamos, à frente da juventude.

¹⁰ In: AA.VV. Cinema Novo Português, Textos CP, pasta 22- pág. 120.

II. 4. Produções Cunha Telles

Sem nos aprofundarmos, não poderemos falar do surgimento do cinema novo sem mencionar um dos grandes nomes a ele ligados, António da Cunha Telles, também ele nascido na década de 30, em 1935, um nome incontornável na aventura do Cinema Novo português.

Como produtor e promotor, fazendo uso dos seus contactos em França, foi ele quem providenciou que se encontrasse um modelo para a produção de filmes em Portugal, angariando fundos, investindo os seus próprios meios, estabelecendo contactos e parcerias, mantendo, de início, uma boa relação com o poder vigente.

Em comum, Cunha Telles e os novos realizadores, Paulo Rocha, Fernando Lopes, tinham o facto de serem jovens (todos nascidos nos anos 30), profundos amantes de cinema, de estarem familiarizados com a cinematografia de outros países, de terem trabalho realizado no estrangeiro, onde todos tinham estudado e tido a possibilidade de ver, muito melhor do que em Portugal, o que se passava nos outros países a nível cinematográfico.

A estes pontos em comum aleou-se uma força empreendedora que, partindo duma vontade de fazer um cinema diferente do praticado em Portugal, os uniu e, funcionando Cunha Telles como catalisador, possibilitou a aventura do cinema destes anos, o que permitiu a entrada em cena não só de novos nomes ligados à realização como também um conjunto de operadores, técnicos de som, maquinistas, electricistas e outros especialistas imbuídos de novas ideias que permitiram consubstanciar a ideia de um novo cinema em Portugal.

Regressado de Paris em 1961 Telles trazia na bagagem a fórmula para a produção de filmes em Portugal, que à semelhança do que se passava em França, achava ele, deveria abandonar os estúdios e passar a filmagens “*in location*”, uma forma de fazer cinema adequada ao cinema de autor.

Como produtor, Cunha Telles deixou os novos cineastas que partilhavam a sua geração, livres para explorarem as possibilidades do cinema, tanto a nível de ideias como de estilos.

Cunha Telles promoveu ainda cursos de cinema, teve papel importante na divulgação do cinema português a nível internacional, mas o sonho de se tornar produtor internacional levou-o à falência em 1968, fazendo com que os realizadores se vissem

forçados a procurar outras alternativas para financiar os seus filmes, o que muitos fizeram através da realização de pequenos documentários e filmes publicitários, sendo dessa altura o início de uma interligação entre o papel de realizador e produtor.

Contudo, a realidade é que entre 1963 e 1967 um grupo de jovens cineastas – Paulo Rocha, Fernando Lopes e António de Macedo, em conjunto com um produtor – António da Cunha Telles - conseguiram reintegrar Portugal na cena cinematográfica internacional, apresentando em festivais internacionais filmes de autor, assim traçando o caminho por onde ainda hoje corre o cinema nacional.

Numa entrevista concedida a M.S. Fonseca, Fernando Lopes afirma que a ideia comum era que *“o cinema era uma coisa de autor, onde se investia uma concepção pessoal, tanto estética como eticamente.”*¹¹

¹¹ In: AA.VV. Cinema Novo Português, Textos CP, pasta 22- pág. 59

II. 5. Década de 60

Os movimentos cinematográficos da década de 60 integram-se num processo social alargado, a par de várias mudanças sociais e culturais ocorridas na época, não só em Portugal, mas em todo o mundo ocidental.

Com efeito, se olharmos para Portugal, esta nova forma de pensar e fazer cinema surge quase em paralelo com a eclosão das guerras para a independência das colónias portuguesas, marcando tempos novos no cinema e na história do país.

Algo está em mudança, o regime não corre com a facilidade costumeira, sendo de assinalar ainda em 1957 as condenações das Nações Unidas à política colonial portuguesa, as grandes manifestações relacionadas com a candidatura de Humberto Delgado, a anexação de Goa pela União Indiana, o desvio do paquete Santa Maria, o início das grandes mobilizações para prestação de serviço militar nos chamados territórios ultramarinos, eufemismo, manobra do regime para justificar a presença portuguesa nas colónias.

O cinema em Portugal, tal como o regime, estava velho e gasto de ideias. Devido aos condicionalismos políticos, era mais fácil, pelo menos não dava azo a prisão, gritar por um Cinema Novo do que por um regime novo, mas uma coisa não anda completamente desligada da outra.

A antiga geração de realizadores, de que poderão servir de exemplo António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, não acreditava na possibilidade de se criar um cinema português para além do estabelecido entretenimento. Em contraste, a nova geração fez a transição no cinema, reflectindo a transição que se ia fazendo sentir a nível da sociedade portuguesa, uma sociedade que já não aceita a versão do mundo que o regime lhe oferecia por imposição e começa a pôr tudo em questão, incluindo o que significa ser-se português e o que é Portugal.

Deixando-se inspirar pelas correntes internacionais da época, em particular pela Nova Vaga do cinema francês, mas também pelo neo-realismo italiano e não só, o Novo Cinema Português, inspirando-se, faz uso de novos estilos, temas e formas de produção, quebrando com o passado, adquirindo assim um papel fundamental na definição da futura indústria do cinema em Portugal, assim como na colocação do cinema nacional em círculos internacionais, onde, estabelecendo-se como cinema de autor por excelência ainda se mantém, longe da noção de entretenimento defendida pela antiga geração.

Assim, aquilo a que se convencionou chamar Cinema Novo português representa a rotura com o velho cinema nacional, sem fé nas suas capacidades a nível internacional, apenas a trabalhar para o mercado nacional, alimentando o poder vigente.

Sendo uma forma de expressão cultural o cinema não deixa de incorporar as novas expressões que se faziam sentir a nível da literatura, por exemplo, se pensarmos na sua vontade de explorar novas técnicas, uma linha comum à literatura, sendo de realçar no caso particular de Portugal a exploração da ideia de fatalismo, intrinsecamente ligado à nostálgica saudade portuguesa.

Esta ligação de correntes entre a literatura e o cinema ilustra-se bem com o filme **“Os Verdes Anos”**, onde o manuscrito e os diálogos, já o dissemos anteriormente, são de autoria do escritor Nuno Bragança, uma figura que se tornaria importante no panorama da literatura portuguesa dos anos sessenta e setenta.

Nesta época de procura e de tudo pôr em questão, não foi apenas na literatura e no cinema que se exploravam novos caminhos. A música do filme, pelo então jovem Carlos Paredes, correspondia à mesma linha de ideias, embora sob uma forma mais tradicional, por se situar num caminho de exploração dentro das convenções do Fado em comunhão com a música popular portuguesa.

A opção de escolha da música de Carlos Paredes para o filme reforça a sua inscrição dentro da história cultural do país, onde o Fado há muito servia de expressão para o fatalismo e saudades portuguesas. A utilização do Fado foi extensa nos filmes de épocas anteriores e bastante utilizada pelo regime para ilustrar os valores portugueses. Assim, será ainda mais de realçar a aposta de, numa tentativa de internacionalização, o cinema português vir a englobar uma evocação do passado, não sem que lhe tenham sido incorporados estilos modernos e influências internacionais.

A imagem que os novos cineastas passam da capital é mais livre e franca, põe em destaque as diferenças entre as duas gerações, uma a representar uma Lisboa ideal, como uma campanha publicitária turística, outra a descer ao “fundo” da cidade, mostrando toda a sua realidade e crueldade mas, também, os lugares onde se geram novas ideias, onde os jovens da capital se encontram e se enamoram, entre copos e tabaco, uma Lisboa totalmente diversa da que anteriormente era filmada.

II. 6. A formação do Centro Português de Cinema, do Instituto Português de Cinema e da Escola Superior de Cinema

Em 1967 a iniciativa do Cineclubes do Porto, de realizar uma Semana do Cinema Português, resultou num documento de grande importância, intitulado “O Ofício do Cinema em Portugal”, o qual era dirigido à Fundação Gulbenkian e sugeria a criação de um centro de cinema apoiado pela Fundação, uma atitude que mostra por parte dos cineastas portugueses o traçar de uma via apoiada no mecenato e não comercial.

A Fundação Gulbenkian opta em finais de 1968 por subsidiar o Centro Português de Cinema, uma cooperativa de cineastas de onde irão sair durante vários anos quase todos os filmes produzidos em Portugal, representando o CPC, nestas novas condições, uma alteração ao panorama cinematográfico nacional, o principal contributo para a mudança de destino do cinema português, o adeus definitivo ao “velho cinema”.

O conjunto de 19 cineastas que formou o Centro Português de Cinema não era composto por um grupo homogêneo de pessoas. Embora todos muito jovens, as divergências eram de várias ordens, desde teórica à política, discutindo-se o caminho do cinema nacional, o rumo a seguir, esboçando-se já teorias em prol duma linha mais comercial, defendida por alguns, enquanto outros se mantinham e mantiveram fieis ao cinema de autor. Entre os jovens que compunham o CPC, estava a figura nacional de referência, Manoel de Oliveira.

Com o apoio à cooperativa Centro Português de Cinema, os realizadores portugueses passaram a ter os seus filmes subsidiados a 100%, tendo em simultâneo assegurada, a 100%, a plena liberdade artística, permitindo uma expressão cinematográfica livre, onde a inspiração pessoal de cada cineasta não se encontrava limitada por contingências de qualquer ordem ou obrigação.

Por seu lado, o Governo, já na chamada Primavera Marcelista, cria o Instituto Português de Cinema que, anos mais tarde, com fundos vindos do Adicional de 15% sobre o preço de venda dos bilhetes, viria substituir os subsídios da Gulbenkian às produções portuguesas, mantendo o cinema português livre de preocupações orçamentais e, portanto, independente de sucessos comerciais, algo que, sem dúvida, serviu para que pudesse manter o seu carácter característico de cinema de autor, um dos seus aspectos característicos.

Em 1972, a funcionar no Conservatório Nacional, cria-se a primeira Escola Superior de Cinema, onde vários dos nomes ligados ao cinema novo vão ensinar aqueles que irão formar a seguinte geração de cineastas em Portugal.

O primeiro filme apresentado, fruto da colaboração entre a Gulbenkian e o Centro Português de Cinema, é o filme de Manoel de Oliveira **“O Passado e o Presente”** (1971), um título sintomático de mudança e um filme que gerou grande polémica, tanto entre o público como entre os críticos na data da sua estreia comercial, em 1972, aliás um ano em que o público português teve oportunidade de ver quatro longas-metragens do cinema novo.

Entre elas, **“Uma abelha na Chuva”** de Fernando Lopes, o primeiro presidente do CPC, uma posição que viria a ocupar até 1972. Fernando Lopes lançou-se ainda na edição da revista *Cinéfilo*, dedicada especial, embora não exclusivamente, ao cinema.

Será difícil estabelecer a altura em que o Cinema Novo passou a ser o cinema estabelecido, mas poderemos afirmar que a filmagem do romance de Fernando Namora **“Domingo à Tarde”** (1965), por António de Macedo, provou que o movimento tinha segurança suficiente para ser apelidado como tal.

Encontrar uma data para a duração do movimento também se poderá reverter difícil e não faz parte do objectivo principal desta tese. Contudo, há quem argumente que o Cinema Novo durou até ao rebentar de Revolução de 25 de Abril de 1974, outros preferindo encerrá-lo com o aparecimento do segundo filme de Paulo Rocha, **“Mudar de Vida”** (1966).

Seja como for, é indiscutível que o cinema novo, com o seu inconformismo em relação aos aspectos sociais e políticos do regime, representou a vanguarda do cinema português, introduzindo novas técnicas, novos temas, novo rumo no cinema nacional, ao mesmo tempo que traçou a linha que irá caracterizar por longos anos o panorama cinematográfico português, tanto a nível nacional como internacional.

Conforme afirma Luís de Pina, *“Há nos seus autores e nos seus filmes um ‘mal de vivre’ que significou, de facto, alguma coisa, alguma coisa bem mais avançada que o ingénuo optimismo dos anos 30 e 40. E foi essa amarga visão de Portugal que testemunhou, nas imagens do cinema, o estado de espírito motivador do 25 de Abril...”*¹²

¹² In: Luís de Pina, A Aventura do Cinema Português, Veja, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1991, pág. 153.

Capítulo III- O 25 DE ABRIL DE 1974

III. 1. Que fazer com esta liberdade?

Segundo afirma Luís de Pina, “*Na madrugada de 25 de Abril de 1974 cai o poder político, mas o poder do cinema já se encontrava nas mãos da geração de 60 e há-de continuar fechado nelas.*”¹³

O que trouxe a liberdade ao cinema português e quais os temas agora mais focados?

Os depoimentos recolhidos da revista *Cinéfilo* publicados pela Cinemateca Portuguesa por altura do 25.º aniversário do 25 de Abril em 1999 mostram-nos que os cineastas não tinham ideias muito definidas sobre o que fazer com a liberdade conquistada.

João César Monteiro não é suave nas suas palavras e afirma esperar que os seus camaradas de ofício consigam “*expulsar a profunda imbecilidade dos filmes que fizeram e reencontrar, enfim, aquilo que, durante a asfixiante opressão, nunca deram mostras de possuir: dois dedos de imaginação, uma pitada de inteligência, um nadinha de subtilidade e delírio, uma nesga de rigor poético.*”¹⁴

António Pedro Vasconcelos põe o dedo na ferida e vai directo à pergunta “*como é que vão produzir os filmes: com que dinheiro, com que critérios e com que meios. E depois, que filmes.*”¹⁵

Em termos de distribuição e exibição, que continuavam a ser privadas, a dependência dos grandes limitou os sonhos de liberdade plena, deixando a descoberto a dependência de factores económicos.

Apesar de tudo, a época que se seguiu ao 25 de Abril foi uma época de euforia para os cinéfilos, que tiveram a possibilidade de ver exibidos filmes, tanto portugueses como estrangeiros, que anteriormente tinham sido alvo de grande censura, despersonalizando-os, ou totalmente proibidos.

¹³ In: Luís Pina, História do Cinema Português, Lisboa, Publicações Europa- América, s.d, pág. 181.

¹⁴ In: 25 de Abril no Cinema- Antologia de Textos, Cinemateca Nacional, 1999, pág. 38.

¹⁵ In: 25 de Abril no Cinema- Antologia de Textos, Cinemateca Nacional, 1999, pág. 39.

De realçar, entre os portugueses, a exibição do filme de Fernando Matos Silva, **“O Mal-Amado”**, um filme antes proibido (interessante ler os motivos do censor José Cabral: *“Filme iconoclasta, dissolvente e derrotista, quer nos planos político e social quer nos planos moral e religioso, cuja aprovação, por isso, não julgamos possível”*)¹⁶ onde já é abordada a questão da guerra colonial, **“Brandos Costumes”**, de Alberto Seixas Santos, onde se faz um paralelo entre o conflito de gerações numa família e questões relacionadas com o Estado Novo, reflexo da história do país na mentalidade de uma família da média burguesia portuguesa e **“Deus, Pátria, Autoridade”**, de Rui Simões, segundo José de Matos-Cruz, *“uma desconstrução da ideologia fascista”*.¹⁷

Entre os estrangeiros, um dos filmes que maior impacto e excitação causou entre os amantes de cinema foi o emblemático **“O Couraçado Potemkine”**, de Sergei M. Eisenstein, enquanto o entusiasmo do grande público pela apresentação de **“O Último Tango em Paris”**, de Bernardo Bertolucci, fez com que este tenha obtido muito melhor resultado nas receitas de bilheteira.

Lembremos que abolição da censura também significou liberdade para a exibição de filmes eróticos, com *“cenas eventualmente chocantes”* e pornográficos, algo desde logo aproveitado pela distribuição em busca de lucro fácil.

A primeira longa-metragem realizada a seguir à Revolução foi **“As Armas e o Povo”**, um filme documentário resultado duma colaboração entre cineastas e técnicos da geração de 60 e da nova geração, um produto colectivo, um retrato da ebulição que se fazia sentir na sociedade, um retrato da alegria da revolução misturada com a alegria de tudo se poder filmar.

A seguir ao 25 de Abril aparece um grande surto de documentários, sobretudo de mensagem política mas também de cariz etnográfico, começando a surgir cada vez mais trabalhos a investigar as raízes do imaginário português, mas em geral, nota-se uma grande diversificação derivada da liberdade, uma diversificação que se regista não só no cinema que é exibido em Portugal, como também naquele que é produzido.

¹⁶ In: 25 de Abril no Cinema, Cinemateca Nacional, Lisboa, 1999, pág. 52.

¹⁷ In: José de Matos- Cruz, O Cais do Olhar, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1999, pág. 161.

Fizeram-se filmes influenciados pelo processo revolucionário, na visão esquerdista e imperialista da época, mas depois apareceram filmes a procurar encontrar a portugalidade, como **“Trás-os-Montes”**, de António Reis (1976) a trazer novidade e a fugir ao imediatismo da época, em busca dum imaginário nacional colhido no tempo, nas artes em desaparecimento, retratando a ausência dos que partiram para longe e lá deixaram memória, uma evocação da saudade portuguesa.

Vários dos filmes realizados no período que se seguiu imediatamente à Revolução dos Cravos, sobrevivem actualmente pela sua vertente documental, pelo relato vivo da época e não pelo seu grande valor ou interesse em termos cinematográficos. A.-P. Vasconcelos partilha esta opinião, afirmando-nos na entrevista *“não fica nada, quase nada desse período”*.

Em termos de produção, o 25 de Abril abriu caminho a uma nacionalização, com a criação de unidades de produção e tendo o Instituto Português de Cinema possibilidade de financiar um filme a 100%.

Os filmes deste período com apoio directo do Instituto Português de Cinema, alguns de ficção mas obviamente políticos, encontram-se ainda, de certa forma, dentro do documental imbuído do processo revolucionário em curso, pelo menos até ao ano de 1977.

A RTP passa, igualmente, a ter um papel importante no patrocínio de produções cinematográficas, o que deixa o realizador ainda mais livre dos produtores “à antiga”, mas dependente de outras coisas, por exemplo da ideologia de cada Governo no caso do IPC.

De registar ainda que com o 25 de Abril se deu um aumento considerável no número de congressos, festivais, encontros internacionais, publicações especializada, na edição sobre cinema, sob uma perspectiva estética, antológica, traduções e trabalhos de autores portugueses.

Depois de 1977, segundo afirma Luís de Pina, *“o cinema português deixou de pertencer a Abril, como aconteceu ao País”*.¹⁸

¹⁸ In: AA.VV. 25 de Abril no Cinema, Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, Lisboa, 1999, pág. 21.

De facto, a cinematografia de envolvimento político e de cariz militante foi abalada com o aparecimento de **“Amor de Perdição”** (1978), com Manoel de Oliveira mais uma vez a gerar controversa num filme diferente, com uma versão em episódios para a televisão e uma versão para exibição em salas de cinema, um filme que marca o retomar do cinema de autor e terá, segundo alguns, feito “sair” a geração que ainda não filmava no 25 de Abril.

Com efeito, o surgimento de novos nomes na cinematografia portuguesa não é imediato, sendo os principais filmes produzidos a seguir ao 25 de Abril da autoria de realizadores com nome já feito, como João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, José Fonseca e Costa, António Reis.

Assim, em resumo, o cinema português do pós Abril teve um rumo político que depois passou a uma linha de tendência mais cultural onde se iniciará o período por excelência da procura da portugalidade.

Luís de Pina considera que voltamos quase ao género que caracteriza o cinema português – à *“tendência histórico-poético-literária, de certo modo melodramática, arrebatada, romântica, que continua no som e na imagem de alguns cineastas”*.¹⁹

¹⁹ In: Luís de Pina- História do Cinema Português- pág. 197.

III. 2. Uma nova geração

Do cinema do pós 25 de Abril surge uma nova geração, que em finais dos anos 70 sentiu necessidade de ultrapassar o cinema ao serviço da política imediata, a necessidade de, novamente, recriar o cinema em Portugal.

A essa geração pertencem João Botelho, João Mário Grilo, Jorge Silva Melo, Jaime Silva, José Ribeiro Mendes, Solveig Nordlund, Monique Rutler e Manuela Serra, muitos já com formação da Escola Superior de Cinema do Conservatório, uma escola cujos professores pertenciam à geração do cinema novo, o que, cremos, terá tido grande influência na sua formação.

São estes cineastas, em conjunto com alguns da geração anterior que irão preencher o espaço do cinema português a partir desta altura. Por sua vez, o público mostra-se igualmente interessado num cinema moderno a retratar a realidade portuguesa, num cinema sem um teor directamente político ou de politização.

No **“Oxalá”**, um filme de 1980 realizado por António-Pedro Vasconcelos e produzido por Paulo Branco, começa a sentir-se algum desencanto com a “revolução dos cravos”, retratado no personagem principal e na sua inadaptação ao que se passa em Portugal.

Por sua vez, João Botelho apresenta em 1981 **“Conversa Acabada”**, uma conversa entre dois dos grandes poetas portugueses, Fernando Pessoa e Mário Sá-Carneiro, mostrando já preocupação com a questão nacional, que o realizador liga bastante a uma questão poética.

Jacques Lemiere, na sua tese de doutoramento, vai mais longe e interpreta o papel de Manoel de Oliveira no filme como sendo uma metáfora em que o cinema português herda a obra literária de Pessoa, isto é a obra de pensar Portugal.

Seguidamente, iremos enumerar neste capítulo, quase pontualmente, alguns factores que consideramos de grande influência para a caracterização e entendimento do cinema português a partir dos anos 80.

Em primeiro lugar o facto de a produção se ir afastando cada vez mais da distribuição provocando dificuldades à passagem de filmes portugueses em território nacional, chegando-se a uma situação em que podem passar vários anos entre o final da

produção dum filme até à sua exibição, nalguns casos nunca se chegando até ela.

Enquanto no estrangeiro o cinema português vai ganhando cada vez mais respeito, em Portugal instalara-se a noção de que o cinema português é “chato”, apelando alguns a um cinema mais espectáculo do que reflexão, mais entretenimento do que procura do sublime.

No meio desta discussão e divergência de ideias, passada tanto entre o público como a nível dos profissionais de cinema, surgiram alguns sucessos de bilheteira e alguns filmes de humor, de que servirão de exemplos **“Kilas, o Mau da Fita”** (1980) de José Fonseca e Costa, com Mário Viegas e Lia Gama nos papéis principais, e **“A Vida é Bela.?!”**, de Luís Galvão Teles, com Nicolau Breyner, uma sátira ao anterior regime.

A produção cinematográfica subsidiada pelo Estado, passou, em grande parte, a ser cinema de autor, uma forma de cinema onde o cineasta se encontra em plena liberdade, embora a escolha da concessão de subsídios dependa de comissões de escolha, ou seja, sujeita a algum elitismo e influências pessoais.

Embora esta opção resulte nalguma “anarquia” a nível de política nacional para o cinema, o facto é que permite um cinema diversificado, embora uno, um cinema bastante pessoal e sempre novo.

Em 1989 as verbas para o financiamento do cinema português deixam de sair do Adicional de bilheteira e passam a estar dependentes, via IPC, de uma percentagem das receitas da publicidade televisiva da RTP.

O aparecimento em 1992 de mais dois canais televisivos, a SIC e a TVI vem também a ter consequências práticas no cinema, uma vez que a SIC, rapidamente crescida para o maior canal televisivo, irá passar a estar envolvida na produção de cinema, embora seja um cinema de carácter populista e sem repercussões internacionais.

A nível político, legislativo e institucional as respostas são confusas e não nos iremos arrastar por aí, limitando-nos a deixar assente que em Portugal, o abismo entre a produção e distribuição continua o mesmo que já vem de longe: produz-se maioritariamente cinema português, mas distribui-se e exhibe-se, sobretudo, cinema americano.

Por seu lado, o movimento cineclubista, que tanta influência teve em época

anterior, viu-se pressionado pela maior oferta, através da televisão, retrospectivas organizadas pela Cinemateca, Fundação Gulbenkian e outras instituições.

O grupo fundador do Centro Português de Cinema e do cinema moderno sofre uma facção, que já se vinha sentindo antes, quando António Pedro Vasconcelos aceita, em Setembro de 1990, ser presidente do Secretariado Nacional para o Audiovisual, assumindo o caminho de uma fusão entre o cinema e o audiovisual, acreditando num cinema para o grande público.

António-Pedro Vasconcelos, como a entrevista que nos foi concedida confirma, tem sempre sido apologista de um cinema menos intelectualizado, de um cinema que conte uma história e seja mais acessível ao público português.

Em 1990 Paulo Rocha, por altura da Semana de Cinema Português em Rouen, explica a situação do cinema português a Jacques Lemièrre afirmando que *“Não há mercado, não há indústria, quase não há produtores. Mas há bons técnicos e bons actores, e uma dúzia de realizadores com imaginação e rigor, que estão habituados a correr riscos. Não há censura, não há modelos, cada filme é uma aventura solitária, laboriosa, obsessiva. Neste ambiente nascem obras inesperadas, mais líricas do que dramáticas, hesitando entre os fantasmas do passado e as tentações da arte moderna”*.²⁰

No Festival de Turim em 1999 faz-se uma retrospectiva do cinema português de 1970 a 1999, considerando o organizador, Roberto Turigliatto, que *“desde o Cinema Novo quase todos os filmes portugueses surgem internacionalmente como protótipos, obras-primas: filmes diferentes, raros e radicais”*.²¹

²⁰ In: Jacques Lemièrre, Um Centro na Margem: O Caso do Cinema Português, Análise Social, vol. XII, 2006, pág. 747.

²¹ In: João Mário Grilo, O Cinema da Não-Ilusão, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, pág. 31

III. 3. Cinema de guerra em Portugal?

O tópico da guerra sempre fez parte do cinema mundial, contribuindo as duas grandes guerras mundiais para que toda a sua dimensão universal pudesse ser observada nas salas de cinema, tanto em documentários como em ficções.

Também nesta área o cinema português apresenta as suas especificidades, em particular se levarmos em linha de conta que o cinema nacional nunca foi um cinema de géneros. O filme de guerra como género cinematográfico é inexistente em Portugal. As razões estarão ligadas a questões económicas, políticas, mas também históricas e estéticas.

Certo é que o cinema português esteve sob grande pressão política, censura, durante metade da história do cinema, numa ditadura que nunca esteve verdadeiramente interessada em aproveitar o seu potencial.

A questão orçamental tem também feito parte das explicações da não existência, não só um cinema português de géneros, como, sobretudo, de um cinema decididamente de guerra, normalmente bastante dispendioso.

Por outro lado, cremos que a questão da neutralidade portuguesa durante a Segunda Guerra Mundial que, sendo uma tomada de decisão política, em conjunto com a propaganda do regime, talvez tenha contribuído para que se instalasse em termos de mentalidade um afastamento, um ignorar quase inconsciente, um evitar abordar essas questões relacionadas com a guerra, mesmo quando a guerra bateu à porta, a partir de 1961 com as guerras coloniais.

No cinema de ficção o caso é bastante explícito, mas se olharmos às actualidades cinematográficas, estas também pecam pela sua ausência, concentram-se nos discursos, nas inaugurações, nos desfiles... num país envolvido numa guerra colonial durante mais duma década.

O filme **“A Revolução de Maio”**, de 1937, financiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, realizado por António Lopes Ribeiro com argumento deste em conjunto com António Ferro, ambos sob pseudónimo, não poderá se considerado propriamente um filme de guerra, surgindo antes como um contributo para a construção do regime, celebrando as ideias e as obras do Estado Novo, uma forte arma de propaganda social e política, conseguida através da utilização de vários géneros cinematográficos, um

filme que serviu igualmente para reforçar e sobressair o nome e posição de António Lopes Ribeiro como o grande mediador entre o cinema português e o Secretariado de Propaganda Nacional, o cineasta do regime, como muitos lhe chamavam.

Do mesmo realizador sai em 1939 o filme **“Feitiço do Império”**, novamente um filme de guerra que não é guerra, antes enaltecendo o Grande Império Português, a grandeza do território e do povo de Portugal, apresentado como “o jardim do mundo”, neutro e afastado das guerras do mundo, uma forma de estar no mundo que convinha ao regime que viria a estar “orgulhosamente só”.

Sobre a Primeira Guerra Mundial, onde Portugal ainda participou, fez-se um filme vários anos depois desta ter terminado, em 1940, **“João Ratão”**, de Jorge Brum do Canto, onde se descreve a vida dos soldados na Flandres num enquadramento de grande patriotismo, ainda mais realçado pela utilização do *Fado das Trincheiras*, como o seu refrão bem ilustra:

“Rastejando como sapos, com as fardas em farrapos

Pela terra de ninguém

Mas cá dentro o pensamento, corre mais alto que o vento

Quando pela nossa mãe.

E se eu morrer na batalha, só quero ter por mortalha

A bandeira nacional.

E na campa de soldado, só quero um nome gravado

O nome de Portugal”.

Nos anos da Segunda Guerra Mundial, os militares e paramilitares eram os *ídolos* dos filmes de actualidades – **o Jornal Português** – em elemento da propaganda do regime, reafirmando a neutralidade, a tranquilidade portuguesa, um mundo longe das batalhas que se travavam na Europa, onde os militares se limitam a desfilar, exercitar, participar em paradas e comemorações.

Só com **“Chaimite”**, produzido em 1952 por Brum do Canto, se chega a um filme de guerra no seu sentido verdadeiro, reconstruindo-se em cenas as campanhas de

pacificação de Mouzinho de Albuquerque em Moçambique, com especial relevo para a captura de Gungunhana.

Sob uma perspectiva nacionalista e moralista o filme teve grande sucesso e foi utilizado em grandes cerimónias nacionais, como um elogio aos militares portugueses.

A guerra colonial não era encarada pelo regime como uma guerra e todas as situações de guerra são pura e simplesmente ignoradas nos documentários do **Jornal Português** que relatam a partida e a chegada dos militares, visitas de Ministros e altas individualidades às colónias, mas nunca uma situação de guerra.

Por outro lado, é nos anos 60 que surgem uma série de filmes sobre a temática ultramarina, em parte surgidos por um reforço do apoio a filmes sobre essa realidade, um apoio que não estava desligado dos esforços do regime, de apresentar o Ultramar como uma parte integrante do território português.

Neste grupo de filmes destaca-se **“Angola na guerra e no Progresso”**, um documentário de 70 minutos de duração, da autoria de Quirino Simões, estreado no dia 10 de Junho de 1971.

O tema da guerra colonial antes do 25 de Abril foi abordado pelo cinema português em filmes que foram surgindo, os quais, condicionados pela censura, apenas podiam aflorar as questões da guerra colonial sob uma perspectiva metafórica, fazendo, por exemplo, uso de personagens isolados que serviram a Nação vivendo a guerra e que ao regressar tiveram dificuldades de reintegração na sociedade, mas nunca lhes sendo permitido mostrar cenas ou alusões directas à guerra que mobilizava toda a juventude portuguesa para África.

É dentro desta óptica que o realizador António-Pedro de Vasconcelos se estreia, em 1972, com o filme **“Perdido por Cem”** e em 1973 Fernando Matos Silva realiza **“O Mal Amado”** que será censurado e proibido de exibição, que só se virá a realizar já depois da Revolução, com estreia em Maio de 1974.

Se não existe um cinema de guerra em Portugal, existe, por outro lado, a concepção de que o cinema é uma arma. Como afirma João Mário Grilo *é um cinema com pouca “evidência militar”, porque ele próprio se concebe como máquina de guerra contra a imagem que o Estado fez de Portugal, durante quase todo o séc. XX.*²²

²² In: João Mário Grilo, O Cinema da Não-Ilusão- pág.90

É com a liberdade advinda da Revolução que Portugal e o seu cinema volta a uma procura e descoberta do país que, depois da fase documental no cinema português, sobre o antigo regime e guerra colonial, da procura das raízes indo filmar para as zonas mais isoladas da província portuguesa, passa, ao fim de mais de uma década, a um período onde se vai fazendo a transição de uma linha de militância para o exorcismo da guerra colonial, de que são exemplos filmes como **“Um Adeus Português”**, de João Botelho, e **“Non, ou a vã Glória de Mandar”**, de Manoel de Oliveira, dos quais trataremos a seguir.

Estes são os dois filmes igualmente realçados por A.-P. Vasconcelos na entrevista, onde nos adianta considerar não existirem filmes sobre a guerra colonial, considerando isso *“uma falha do cinema português”*, em parte porque *“os ficcionistas não lidam com os grandes conflitos da sociedade portuguesa”*, porque os portugueses *“metem para dentro, não falam das coisas”*.

Capítulo IV. CASE STUDY – A GUERA COLONIAL

IV. 1. João Botelho – Um Adeus Português (1985)

*“A liberdade com que se trabalha em Portugal reflecte-se no cinema. Um cineasta independente tem maiores dificuldades, mas a maior censura é a económica”.*²³

*“Os políticos não têm coragem de assumir o cinema português como um dos últimos redutos da arte cinematográfica ...não há dinheiro para filmar a acção, mas há tempo para a luz, para a composição. Gostamos mais de poesia, gostamos menos de prosa...”*²⁴

Com **“Um Adeus Português”** João Botelho volta a dar-nos um filme de grande ambição, sobre Portugal e a sua história mais recente e traumática, a guerra colonial, o primeiro a tratar do assunto em ficção, numa perspectiva bastante afastada das abordagens ao tema realizadas logo após o 25 de Abril de 1974. Estamos em 1985, passaram-se 11 anos.

Somos tentados a dar razão a João Botelho quando, entrevistado por Jacques Lemièrre, afirma que *“em Portugal não se fala das coisas sérias”*, que em Portugal *“a dor é interior e não exterior”*.²⁵

Anteriormente, em 1987, entrevistado por Marc Chevré, numa entrevista publicada no nº393 dos Cahiers du Cinema, o cineasta avança um pouco mais sobre o mesmo tema dizendo que *“O português sofre em silêncio. Tem-se uma atitude de contemplação e não de acção. Sobre as guerras coloniais quase nada se diz”*.

No filme também quase não se fala, o diálogo é mínimo, sendo através do silêncio que o realizador pretende mostrar o rasto traumático de dor que a guerra colonial deixou em muitas famílias portuguesas, uma dor sem palavras, sofrida no isolamento de cada um.

²³ João Botelho entrevistado por João Mário in: O Cinema da Não- Ilusão, pág. 37 e 38.

²⁴ Op. Cit. Pág. 40.

²⁵ In: Jacques Lemièrre, Le Cinema Comme Interpellation du Pays, Tese de Doutoramento, Université des Sciences et Technologies de Lille, 2007, págs. 237, 239.

Sinopse

África Portuguesa, 1973. Devagar, temos muito tempo! Diz o Alferes ao pequeno grupo de soldados que comanda. Uma mina que rebenta na picada, a patrulha perdida no mato. A morte de um soldado, tiros na noite. Embrenhados numa guerra onde o inimigo nunca se vê, os soldados enlameados cumprem metodicamente, sem rancores e sem glória, a última peregrinação, o adeus manso de uma geração a cinco séculos de presença portuguesa em África: uma história de guerra.

Portugal, 1985. Raul e Piedade, pequenos agricultores do Minho, viajam até Lisboa. Reencontram Alexandre, o segundo filho, e visitam Laura, a viúva do primogénito morto há doze anos na guerra em África. A família volta a estar junta e não será mais nem a sombra do que foi. Esbatida no tempo, a memória do que alguma vez os uniu é agora dor e silêncio. A vida é assim, dizem os personagens. Mas não são amargos, aceitam e sorriem. Raul e Piedade regressam à terra, Laura e Alexandre não têm onde regressar: uma história de paz.

Existem duas histórias no filme, relatadas com doze anos de distância uma da outra. Para assinalar esta distância temporal, uma é a preto e branco e decorre na África Portuguesa em 1973 e a outra, a cores, passa-se em Lisboa no ano de 1985. Na primeira história existe uma guerra, uma patrulha na floresta e um soldado que morre. Na segunda, existe um pai e uma mãe já idosos, agricultores do norte da País, cujo filho morreu na guerra colonial. Vêm a Lisboa visitar o seu segundo filho e a viúva do primeiro.

A estrutura do filme **“Um Adeus Português”** está dividida nestes dois tempos, duas unidades dramáticas, através duma montagem alternada como indicação destas duas acções que decorrem em espaços e tempos diferentes, o que vai permitindo ao espectador fazer a associação entre os dois tempos em que o filme decorre.

No fundo desta acção assim explicada pela superfície, João Botelho, aborda, numa leitura mais aprofundada das alusões incluídas no filme, a questão do fim do Império português, são cinco séculos de história, a questão do colonialismo, do racismo.

No plano emocional pode-se ler a angústia, a dor, o luto, o medo, a solidão, a falta de sentido da guerra, a impossibilidade de expressar emoções em palavras.

Para isso, João Botelho utiliza técnicas cinematográficas específicas. Em termos de montagem, o cineasta faz uso da técnica Griffithiana, funcionando as acções a preto e branco como flashbacks do presente, que decorre em 1985. As sequências vão sendo

intercaladas no espaço e no tempo, estabelecendo-se uma relação entre acções paralelas que se encontrarão no final do filme.

Ao mesmo tempo que vai fazendo uso de vários contrastes, duas épocas, dois continentes, cidade contra campo, o filme transmite algo de inatingível, algo ainda sublinhado pela música, ou pelos sons que se ouvem, sons que cortam e servem para acentuar o silêncio do filme, a falta de diálogo entre os personagens, o seu mundo interior, de silêncio, de palavras não ditas, de emoções escondidas.

“Um Adeus Português” é um filme para se olhar e escutar. Ter tempo para olhar e escutar, para apurar os sentidos e se ouvir o que nos diz o filme em todo o silêncio que o percorre.

Os planos são duma grande objectividade, com uma forte composição pictórica de estética rigorosa e muito harmoniosa, seguros e feitos sempre para o espectador, nunca na perspectiva da visão das personagens.

Tanto as cenas de guerra como as cenas entre a família estão imbuídas de um manto pesado onde nada de importante decorre na acção, tudo se passando a nível interior, da memória, da reflexão que se impõe ao espectador, a reflexão sobre um passado histórico, vivo mesmo nas cenas do presente. É um apelo à memória colectiva portuguesa, ao trauma.

Todo o filme é de uma densidade, concisão e delicadeza que nos trazem associações a um *haiku*, na sua forma especial de ver o mundo, entre uma percepção sensorial e uma percepção sugestiva. De uma sensação visual ou auditiva partem associações, sentimentos, memórias, o reconhecimento de um conjunto mais amplo onde essa sensação se integra.

A esta associação à poesia japonesa junta-se uma inspiração, para o argumento, também japonesa, nomeadamente vinda do filme **“Viagem a Tóquio”**, de Yasujiro Ozu, não obstante **“Um Adeus Português”** ser uma obra com toda a especificidade portuguesa.

Embora referindo-se às co-produções, cremos que as afirmações de João Botelho na entrevista concedida a Marc Chevré se poderão adaptar aqui *“É preciso resistir. Resistir no nosso gosto do cinema e resistir na nossa sabedoria. Porque ela é diferente”*.

“Um Adeus Português” foi produzido com o patrocínio da Fundação Gulbenkian e mereceu vários prémios internacionais e nacionais.

João Botelho frequentou a Escola de Cinema do Conservatório Nacional e pertence à geração de realizadores que começou a filmar depois do 25 de Abril, tendo feito a sua primeira curta-metragem em 1976, **“O Alto do Cobre”**.

“Um Adeus Português” é a sua segunda longa-metragem. O filme foi estreado 11 anos após a guerra colonial e foi o primeiro filme a explorar a questão sob a perspectiva da memória, portanto, como tema já histórico, embora ainda sentido, interiorizado, no silêncio das palavras nunca ditas.

*“Foi o último império colonial do mundo. Para um pequeno país como Portugal, é ridículo”.*²⁶

²⁶ João Botelho entrevistado Marc Chevie, Cahiers du Cinema 393, Fevereiro de 1987.

IV. 2. Manoel de Oliveira – NoN, ou a Vã Glória de Mandar (1990)

«Terrível palavra é o NON. Não tem direito nem avesso: por qualquer lado que o tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é NON. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz, que fugia dela porque o não mordesse, disse-lhe Deus que a tomasse ao revés, e logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O NON não é assim: por qualquer parte que o tomeis sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males. Não há correctivo que o modere nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce. Por mais que o enfeiteis, um NÃO sempre amarga; por mais que o enfeiteis, sempre é feio; por mais que o doireis, sempre é ferro.»

Padre António Vieira – Sermão da Terceira Quarta-feira da Quaresma

Na entrevista que Manoel de Oliveira teve a amabilidade de nos conceder (ver anexo), o realizador explica a sua ideia do posicionamento de Portugal como “*cativo de uma velha dádiva*”, realçando o facto de considerar, apoiando-se em Camões e nos Os Lusíadas, os portugueses que “*Deram Novos Mundos ao Mundo*”, que os portugueses “*são o povo mais universalista de todos os povos do mundo*”.

Como se pode ler na sinopse do filme, “**NoN, ou a Vã Glória de Mandar**” é uma reflexão pessoal sobre a identidade e o destino português.

Sinopse

Primeiro filme português que aborda de frente a memória da guerra colonial, evocando diversos pontos de viragem da nossa história, “NoN” é um filme que conjuga a reflexão sobre o destino de um país, cujos homens quiseram ir sempre mais além, e que depois de 1974 se vê reconduzido às suas fronteiras originais. Um filme com uma dimensão espectacular ímpar, de que é exemplo a reconstituição da batalha de Alcácer-Quibir. Retratando de forma grandiosa e singular diversos acontecimentos da história de Portugal, que são evocados por um pelotão de militares nos últimos anos da guerra colonial, “NoN” é uma notável e muito pessoal reflexão de Manoel de Oliveira sobre a identidade e o destino português.

A cena inicial, com um *travelling* em torno de um impressionante embondeiro, árvore que nos remete de imediato para África, funciona como o primeiro convite à reflexão sobre uma identidade nacional construída sob a perspectiva dos feitos gloriosos que nos foram dados pelos livros de História e pelos grandes monumentos a ela referentes,

sempre alimento de uma imagem de glória nacional.

Glória nacional de um país que em 1974, com a Revolução dos Cravos, vê derrubadas as suas fronteiras de além-mar, reconduzido à sua pequenez de rectângulo Ibérico à beira-mar plantado, retornando à sua dimensão europeia. Que fazer com esta História, é a reflexão que Oliveira sugere aos espectadores.

Para tal, Oliveira dá-nos a História ao avesso, uma História que em vez de nos contar os feitos heróicos, nos apresenta as grandes derrotas do pequeno país, questionando, assim, o seu destino e a perspectiva histórica saudosista, muitas vezes apresentada sob o fantasma do Império perdido.

Para seguir por essa via, Oliveira vai buscar os feitos-chave, os berços da mitologia histórica nacional, aqueles feitos onde a emoção popular colectiva foi beber, de que são exemplos, Viriato e a batalha de Alcácer-Quibir, chegando e partindo do último trauma, a guerra colonial, que nas lições de história do Alferes Cabrita nos vais relatando e obrigando a reflectir sobre os entretantos da história nacional.

Tanto o Alferes Cabrita como os outros personagens principais do filme, Furriel Manuel, Cabo Brito, Soldado Salvador, representam, através dos seus diálogos, protótipos das diferentes opiniões nacionais sobre a guerra colonial e das questões que se põem em relação aos diferentes episódios da história nacional evocada, facto que os faz perder qualquer identidade pessoal, despersonalizando-os, o que é ainda mais reforçado pelo desempenho pelos mesmos actores de figuras históricas de outras épocas.

Assim, num esquema de narrativa dupla, as questões que vão pondo ao relato histórico do Alferes Cabrita poderiam ter sido postas pelo Furriel Manuel, pelo Cabo Brito, pelo Soldado Salvador, assim como poderiam ter sido postas por qualquer outra pessoa que estivesse a reflectir sobre os factos da história de Portugal.

A montagem, constituída por um encadeamento de flash backs que vão contando a história de Portugal, reforça o apelo a uma reflexão que, partindo da guerra colonial, se pretende alargado a toda a história do país e seu posicionamento no mundo.

Através dos diálogos e na busca dos militares pelo seu sentido de patriotismo, pode-se, igualmente, perceber que o realizador nos quer levar a reflectir sobre questões de carácter mais universal ligadas ao sentido da guerra em geral, por exemplo quando o Furriel Manuel comenta que *“o soldado está sempre obrigado nas guerras”*, assim como questões relacionadas com a missão dos países colonizadores, em particular a missão de Portugal nos territórios ultramarinos.

Assim, Manoel de Oliveira vai deixando tudo em aberto, passando a mensagem de que tudo pode ser lido da frente para trás, como de trás para a frente, nunca se afastando do título do filme, da tal terrível palavra NON, perpetuando o movimento rotativo e de afastamento e aproximação da filmagem inicial do embondeiro, longe de qualquer linearidade, destroçando a narrativa, fragmentando o filme.

Dentro da filmografia de Manoel de Oliveira, **“Non, ou a Vã Glória de Mandar”** integra-se numa fase em que o realizador mostra uma preocupação em interrogar os destinos colectivos, onde os personagens se despersonalizam, deixam de ter uma existência particular, passando a ser “vozes históricas”, num grupo de filmes onde se podem integrar **“A Divina Comédia”** (1991), **“Palavra e Utopia”** (2000), **“O Quinto-Império: Ontem como Hoje”** (2004), **“Cristóvão Colombo: O Enigma”** (2007), **“Painéis de São Vicente de Fora: Visão Poética”** (2009), já bem afastado da fase em que o realizador filmou os dramas individuais, **“O Passado e o Presente”** (1972), **“Benilde ou a Virgem-Mãe”** (1975), **“Amor de Perdição”** (1978), **“Francisca”** (1981).

Embora só realizado em 1990, o filme **“Non, ou a Vã Glória de Mandar”** era um projecto que Manoel de Oliveira já vinha acalentando há muitos anos, desde 1975.

IV. 3. António Pedro Vasconcelos – Os Imortais (2004)

Entrevistado por João Mário Grilo, Manoel de Oliveira afirma que *“O cinema é de certo modo um grito no deserto. Há quem ouça, há quem não ouça... O Deleuze dizia que o cinema não era comunicação e eu estou totalmente de acordo. Comunicação são os sinais da estrada: rua impedida, tome direita, suba a escada... Mas é preciso um espectador. É o espectador que vai acabar o filme. Basta um. E esse é o primeiro de todos. É o autor. Para o autor chega”*.²⁷

Como se pode ler na entrevista que nos concedeu, essa não é a opinião de António Pedro Vasconcelos, que tem alimentado a discussão da relação do cinema português com o público, argumentando que se pode conciliar cinema de qualidade com sucesso de bilheteira. Nesse contexto, é interessante olhar a forma como, também ele, abordou a questão da guerra colonial no seu filme **“Os Imortais”**.

Sobre o tema da guerra colonial, o realizador confessa-nos na entrevista ter achado ser *“seu dever fazer qualquer coisa sobre isso”*.

Sinopse

Todos os anos, quatro ex-comandos combinam juntar-se, na companhia de quatro mulheres para comemorar os feitos de guerra e solidificar o espírito de grupo. Naquele verão de 1985, fartos da ‘pasmaceira do país’, decidem assaltar um banco.

Joaquim Malarranha, um inspector da Judiciária em vésperas de se reformar, vai cruzar-se no seu caminho e, por ironia do destino, acaba a tocar guitarra na casa de fados de um deles.

Um filme de polícias e ladrões, de heróis desempregados ou à beira da reforma, de sobreviventes e inadaptados.

“Os Imortais” de António-Pedro Vasconcelos é um filme composto por duas partes, com duas histórias, a da guerra colonial e a do pós-guerra, que tem lugar no ano de 1985.

²⁷ In: João Mário Grilo, O Cinema da Não-Ilusão- págs. 136, 137.

Existem, igualmente, 2 ritmos diferentes na estrutura do filme, ou seja, o ritmo de guerra imposto pelo grupo dos Imortais e o segundo o ritmo, mais lento, o do Inspector Malaranha.

Assim, temos em contraste, a representação da guerra com um ritmo brusco e rápido e o ritmo do Inspector na idade da reforma, um personagem que com lentidão vai investigando a vida dos Imortais.

A montagem do filme vai fazendo alternar as duas acções e os dois ritmos, que decorrem em espaços e períodos diferenciados, inter-complementando-se para formar uma unidade.

Não estamos perante um filme de reflexão, mas sim a observar um filme de acção, uma história policial, através da qual, com o recurso a flashbacks se vai desenvolvendo o enredo, fazendo descobrir o personagem Roberto Alua, a quem A.-P. Vasconcelos nos confessa ter pretendido dar uma aura de grandeza e nobreza.

A guerra colonial serve de pano de fundo, espécie de estudo psicanalítico suave, a explicar a actuação em 1985 daqueles que na guerra colonial criaram laços fortes para a vida.

“Os Imortais” é um filme que trata do fenómeno da inadaptação, de um stress pós-guerra inultrapassável, a contrastar com a figura do Inspector, português de Alfama típico, amante de fado, a tocar guitarra nos tempos livres.

Para dar consistência à história, mistura-se tudo com um pouco de enredo de filme policial, umas cenas de comédia típica e temos a receita para um sucesso de bilheteira onde os espectadores encontraram uns minutos de entretenimento.

Não restam dúvidas que António Pedro Vasconcelos aprendeu a lição dos grandes clássicos americanos, demonstrando com precisão o recurso às cenas de comédia ao longo do filme, como forma de ir captando a atenção do público, através de cenas ligeiras, que a pouco e pouco se vão adensando até chegar à tragédia, uma construção que o realizador nos diz ter sido bastante difícil.

Ao longo do filme são utilizados vários *travelings*, sendo dos mais significativos o *travelling* de 360° do início do filme numa cena nocturna em que Alua e Madelene se encontram no carro e o *travelling* na última cena do filme, a cena do cemitério, um movimento que não deve ter sido de fácil execução.

A banda sonora original deste filme é composta pelos fados de Mafalda Arnauth, sendo o resto da trilha sonora no filme composta por um músico luxemburguês que utilizando o piano como instrumento de progressão, vai dando ritmo ao filme.

O filme **“Os Imortais”** aborda o tema do pós guerra e a ideia de que os retornados da guerra eram, no fundo heróis, desempregados, homens que tinham sido treinados para matar e que ao regressarem a Portugal se encontravam desenraizados.

À excepção de um, os imortais mostram sinais de violência sintomáticos dum stress pós guerra, algo que não será novidade para os antigos combatentes e seus familiares.

Uma outra nota a lembrar o cinema americano é o facto de existir uma história principal, com várias histórias em seu redor, todas enredadas.

O filme é uma adaptação de um romance de Carlos Vale Ferraz, pseudónimo literário de Carlos Matos Gomes.

“Os Imortais” é um filme que abordando a questão da guerra colonial, a trata sob uma perspectiva diferente dos dois filmes anteriormente analisados, marcando não só uma outra visão para o cinema português como sendo a sua realização, vários anos mais tarde do que a dos dois filmes anteriores, talvez reflexo duma nova época no cinema nacional, onde o público português em geral, cada vez mais viciado nas telenovelas, corre ainda menos a ver cinema nacional.

É uma nova época, onde se misturam os géneros e as linguagens, onde o vídeo e a televisão entram em força na cena cinematográfica nacional, sendo António-Pedro Vasconcelos um defensor da necessidade de o cinema ter uma política de entretenimento nas produções nacionais, não abdicando de querer *“contar uma história”* como bem nos sublinha na entrevista.

CONCLUSÃO

Com as dificuldades de produção do país, um mal que de forma alguma apenas diz respeito ao cinema português actual, tem sido há muitos anos uma constante os cineastas verem-se forçados a fazer uso de formas e meios alternativos, como forma de contornar essas dificuldades para poderem realizar a ideia que se propõem.

Creemos poder afirmar-se que esse tem sido um factor que tem, também, contribuído para dar ao cinema português alguma especificidade. Queremos com isto dizer que o mesmo realizador, a fazer o mesmo filme, se lhe tivéssemos retirado toda e qualquer preocupação financeira, teria, provavelmente, realizado um filme completamente diferente. Este é um exercício que, caso fosse possível pô-lo em prática, seria interessante analisar os resultados.

Embora a nível nacional existam diferentes concepções sobre que rumo deverá tomar o cinema considerado de qualidade, uma disputa que se poderá sintetizar colocando-a como a discussão entre a maior ou menor comercialidade do cinema nacional, entre a maior ou menor importância que se dá ao sucesso de bilheteira do filme, existe uma linha que tem unido os cineastas nacionais, uma espécie de espinha dorsal ou rio subterrâneo profundo, no dizer de Fernando Lopes, que tem servido para dar ao cinema português um lugar de prestígio na cena cinematográfica internacional e que, levando em linha de conta a relação investimento com o número de honras e prémios conseguidos, se pode afirmar, ter esta relação um balanço bastante positivo.

No cinema português existe alguma obsessão com a questão da identidade de Portugal, o que não é feito através dum confronto com a realidade, mas via um abstraccionismo estético de uma estética particular, de uma transferência histórica temporal. Fala-se do presente através do passado, é-se melancólico e decadente não por se estar cansado da luta, mas por fuga ao confronto com o real.

Jorge Leitão Ramos define a questão da seguinte forma: *“Em suma, durante as duas primeiras décadas (60 e 70), o Novo Cinema associou a sua busca de identidade à questão da identidade nacional, a qual, nesse sentido, evitou que achasse a identidade noutras ideias, imagens ou sentimentos. Desemboçou, assim, numa explícita reflexão sobre Portugal, mais do que como questão, como mito, como vago remorso e como acusação, na convicção de que o grande vazio que sentia tinha sobretudo a ver com Portugal, que parecia considerar-se ter sido raptado um dia, e de cujo cativeiro ele teria a chave – ou, por*

não ter a chave, nem antes nem depois da revolução, sentiria um redobrado sentimento de vazio e ansiedade...no cinema essa tematização de Portugal como ideia abstracta não foi pontual, mas generalizada e avassaladora.”²⁸

Será isto resultado de muitos anos sob um regime opressivo? Um sistema pesado que tornou os protagonistas numa espécie de condenados sem glória e os imbui de fatalismo, de uma sensação de falhanço nacional que os torna uns resignados da vida?

João Botelho sugere que somos um país de poetas com uma dor ancestral ao fazer uso dum excerto do poema de Alexandre O'Neill no filme **“Um Adeus Português”** com o mesmo título.

Por seu lado, António-Pedro de Vasconcelos afirma-nos que *“nós não temos memória, temos saudade e a saudade permite-nos pôr um véu sobre o passado”*.

Na realidade, aquilo que caracteriza o cinema português é uma abstracção que tenta mostrar algo de profundo e inexplicável, por vezes uma tentativa de chegar ao sublime, ao mesmo tempo uma luta contra e um ir ao encontro de algo inultrapassável e que, por isso, nos amedronta, um fado fatalista com uma saudade abstracta, sem sol, sem brilho, sem luz, sem futuro nem presente, apenas um passado pesado, um Portugal onde é impossível fugir ao destino fatal.

Luís de Pina é de opinião que *“Fazem-se filmes em Portugal por carolice, por paixão, por inércia, por golpe, mas quase nunca por virtude de uma actividade profissional normal, como acontece nos outros países”*.²⁹

Será essa ausência de uma verdadeira indústria cinematográfica um factor de tanta importância? De facto, o cinema português de autor é um cinema repleto de requintadas referências literárias e históricas, muitas vezes impossíveis de captar por um público menos escolarizado e cada vez mais americanizado nos seus gostos cinematográficos.

²⁸ In: Paulo Filipe Monteiro, O Fardo de uma Nação- Portugal: um retrato cinematográfico, Lisboa, Número Magazine, 2004 págs. 67, 68.

²⁹ In: Luís de Pina, A Aventura do Cinema Português, Lisboa, Veja, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, pág.151

Jorge Silva Melo, por sua vez, afirma que “O cinema português é rodado e montado sem saber a data da sua exibição, é financiado sem esperar receitas, é produzido sem pensar nos espectadores.”³⁰

Em nossa opinião o problema da falta de público está, igualmente, relacionado com uma impossibilidade muito portuguesa de falar directamente das emoções. Desta forma, ao servir-se de metáforas e abstracções para exprimir grandes ideias como questões de identidade e nacionalismo, o cinema em Portugal cria uma certa forma de abismo com o grande público português que, regra geral, antes prefere ignorar as grandes questões emocionais, em especial se são melindrosas, como poderá ser e é, certamente, o caso da guerra colonial.

Citando José Manuel Costa “quando se trata de filmar qualquer coisa relacionada com o presente, com a nossa vida contemporânea, o que se faz é contornar isso por cima, chegando lá por outras vias: o passado longínquo ou próximo, ou o futuro, uma quase ficção científica.”³¹

O facto é que hoje, a várias décadas de distância do cinema novo e da Revolução dos Cravos, “Hoje, o cinema português, nas suas vozes mais genuínas, continua a afirmar uma singular expressão estética, a mostrar uma cultura não mensurável pelos padrões do gosto consumista”.³²

A lembrança da guerra colonial e as alusões históricas a um passado glorioso, essa busca da portugalidade e da identidade que se vê correr no cinema português, esse trauma ainda não suficientemente exorcizado, é um tema que ainda não se afastou do presente português, da percepção da sua imagem actual como país.

Terminamos, como começámos, com uma citação de Gilles Deleuze:

“...a imagem-lembrança não nos entrega o passado, mas representa apenas o antigo presente que o passado “foi”. A imagem –lembrança é uma imagem actualizada ou em via de actualização, que não forma com a imagem actual e presente um circuito de indiscernibilidade.”³³

³⁰ In: Paulo Filipe Monteiro, O Fardo de uma Nação- Portugal: um retrato cinematográfico, Lisboa, Número Magazine, 2004, pág. 35.

³¹ In: Paulo Filipe Monteiro, O Fardo de uma Nação- Portugal: um retrato cinematográfico, Lisboa, Número Magazine, 2004, pág. 41.

³² In: Luís de Pina, História do Cinema Português, Lisboa, Publicações Europa- América, s.d- pág. 216.

³³ In: Gilles Deleuze, A Imagem- Tempo- Cinema 2, Assírio & Alvim, Lisboa, Abril 2006, pág. 77.

Adeus Português

(Alexandre O'Neill)

Nos teus olhos altamente perigosos
vigora ainda o mais rigoroso amor
a luz dos ombros pura e a sombra
duma angústia já purificada

Não tu não podias ficar presa comigo
à roda em que apodreço
apodrecemos
a esta pata ensanguentada que vacila
quase medita
e avança mugindo pelo túnel
de uma velha dor

Não podias ficar nesta cadeira
onde passo o dia burocrático
o dia-a-dia da miséria
que sobe aos olhos vem às mãos
aos sorrisos
ao amor mal soletrado
à estupidez ao desespero sem boca
ao medo perfilado
à alegria sonâmbula à vírgula maníaca
do modo funcionário de viver

Não podias ficar nesta casa comigo
em trânsito mortal até ao dia sórdido
canino
policia
até ao dia que não vem da promessa
puríssima da madrugada
mas da miséria de uma noite gerada
por um dia igual

Não podias ficar presa comigo
à pequena dor que cada um de nós
traz docemente pela mão
a esta pequena dor à portuguesa
tão mansa quase vegetal

Mas tu não mereces esta cidade não mereces
esta roda de náusea em que giramos
até à idiotia
esta pequena morte
e o seu minucioso e porco ritual
esta nossa razão absurda de ser

Não tu és da cidade aventureira
da cidade onde o amor encontra as suas ruas
e o cemitério ardente
da sua morte
tu és da cidade onde vives por um fio
de puro acaso

onde morres ou vives não de asfixia
mas às mãos de uma aventura de um comércio puro
sem a moeda falsa do bem e do mal

Nesta curva tão terna e lancinante
que vai ser que já é o teu desaparecimento
digo-te adeus
e como um adolescente
tropeço de ternura
por ti

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, Rudolf: Film as Art, Berkeley, University of California Press, 1957
- Bazin, André, Qu' est ce que le Cinema? Paris, Éditions du Cerf, 1987
- Bordwell, David, On the History of Film Style, Harvard University Press, 1997
- Bordwell, David/ Staiger, Janet / Thompson, Kristin, Classical Hollywood Cinema
Film Style and Mode of Production to 1960, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985"
- Carrol, Noël, Engaging the Moving Image, Yale University Press, 2003
- Carrol, Noël, Interpreting the Moving Image, Cambridge University Press, 1998
- Costa, Henrique Alves, Breve História do Cinema Português -1896 – 1962 Lisboa,
Biblioteca Breve – ICALP, 1978
- Costa, João Bénard da, Histórias do Cinema, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da
Moeda, 1991
- De Baecque, Antoine: Cahiers du Cinéma – Histoire d' une Revue, Paris, Cahiers du
Cinéma, 1991
- De Mello, Anthony, The New Portuguese Cinema, 1963-1967, Carleton University,
Ottawa, Ontário, 2005
- Douchet, Jean, Nouvelle Vague, Paris, Cinémathèque Française, 1998
- Grilo, João Mário, O Cinema da Não – Ilusão, Livros Horizonte, Lisboa, 2006
- Guimarães, Regina, Saguenail (orgs), Ler Cinema: O Nosso Caso, Lisboa, Câmara
Municipal de Lisboa, Direcção Municipal da Cultura, Videoteca Municipal, 2007
- Hayward, Susan, Cinema Studies: The Key Concepts, London, Routledge, 2000
- Kraucauer, Siegfried, Theory of Film: the Redemption of Physical Reality, Oxford
University Press, 1960

Matos – Cruz, José de, O Cais do Olhar, Lisboa: Cinemateca, Museu do Cinema, 1999.

Pina, Luís de, A Aventura do Cinema Português, Lisboa: Veja, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991

Pina, Luís de, História do Cinema Português, Lisboa: Publicações Europa – América s.d.

Portugal, Cinemateca Portuguesa, Cinema Novo Português 1960 – 1974 Cinemateca Portuguesa, Lisboa 1985

Ribeiro, M Félix, Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896 – 1949, Cinemateca Portuguesa 1983

Shatz, Thomas, The Genius of the System, Nova Iorque, Pantheon Books, 1988

APÊNDICE A

Entrevista a Manoel de Oliveira por:

SOFIA BRIZ CARVALHO

1. *Considerando o 25 de Abril de 1974 como a data em que terminou a Guerra Colonial, muitos anos passaram até à apresentação do seu filme 1990. Quando surgiu a ideia ou a urgência de o fazer, que considerações o levarem a isso?*

Manoel de Oliveira: - Antes de mais, o meu filme **NON OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR** é uma reflexão histórica, onde não há nem derrotados, nem vitoriosos, antes se posiciona Portugal como cativo de uma velha dádiva, onde se anula qualquer ideia de vitória, e se afirma essa sua grande dádiva face ao seu profundo humanismo.

Até porque Camões ao escrever os Lusíadas, além de lembrar como é *vã a glória de mandar* até não se esquece de lá referenciar em *os velhos do Restelo* a previsão de um qualquer futuro incerto que sempre precede os gloriosos feitos, e o diz falando de ontem e se comprova no que é hoje tão presente, onde continua a haver gente ofuscada pela ânsia de mandar.

Nos velhos tempos dos Descobrimentos motivavam-nos três razões distintas, sendo que a mais elevada era a difusão cristã ignorada pelo mundo ainda desconhecido; a segunda, mais materialista, era a de conhecer o caminho marítimo para a Índia pelas especiarias, e a terceira, também valiosa, a de conhecer o mundo ainda ignorado, que de tal modo o revelaram navegadores como o português Fernão Magalhães que deu a volta ao mundo por mar, ao serviço dos Reis Católicos de Espanha. E foi por tais feitos que nos Lusíadas se diz: *Deram Novos Mundos ao Mundo*. Acabamos por conhecer, enfim, a casa onde nós humanos habitamos.

2. *As características e valores que distinguem os portugueses de outras nacionalidades reflectem-se na Guerra Colonial, mas também na forma dela ser abordada pelo cinema Português. Neste contexto, que valores e características considera serem original e exclusivamente portuguesas e de que forma se reflectem na arte cinematográfica portuguesa?*

M. O. : - há um ditado português que recomenda: *Em Roma sê romano*. Tenho que os portugueses são o povo mais universalista de todos os povos do mundo, como ficou comprovado a seguir à Guerra Colonial a Revolução do 25 de Abril de 1974. De um modo geral e o nosso cinema em particular, depois da Revolução que acabamos de referir, não pela revolução em si, mas justamente pelo nosso espírito quer universalista, quer religioso, quer o nosso profundo sentimento humanista.

3. Ao realizar “Non ou a Vã Glória de Mandar ” Qual foi sua intenção principal em termos de mensagem a passar? Baseou-se numa investigação profunda sobre o tema da guerra e em particular da Guerra Colonial ou trabalhou o tema a partir de conhecimento e ideias já anteriormente amadurecidas sobre o tema?

M.O: - Isto já foi respondido na resposta à primeira pergunta. Só que não filmo sem estar bem informado e tenho sempre a acompanhar-me em questões históricas um velho Amigo doutorado em História a quem recorro sempre que tenha dúvidas: o Prof. Doutor João Marques.

4. O que significa para si o Cinema Novo? Em sua opinião, ainda se continua- se a fazer Cinema Novo em Portugal?

M.O: - O Cinema Novo foi uma expressão criada pelo realizador brasileiro Glauber Rocha no Festival Iberoamericano de Sestri Levante, 1962, onde ele estava presente, mas sem apresentar nenhum filme, pois o seu **BARRAVENTO**, ainda inacabado, revestiria a sua ideia de um Cinema Novo. Não obstante aproveitando a sua presença ali, anunciou essa ideia publicamente fundada num contexto revolucionário, político e artístico. Curiosamente vendo alguns dos seus filmes, apercebi-me mais tarde do que eles nos revelavam de mais original, era a fonte de inspiração que partia dos Autos levados pela gente minhota, no século XVI, para povoar o Brasil e que com o tempo se tornaram tipicamente brasileiros, tal como os filmes de Glauber Rocha.

Neste mesmo ano, 1962, foi apresentado em Cannes um filme brasileiro do realizador Anselmo Duarte, **O PAGADOR DE PROMESSAS**, que ganhou a Palma de Ouro. Neste mesmo Festival foi ainda dado a Buñuel o prémio de melhor realizador, ao seu filme **O ANJO EXTREMINADOR**, que se bem me lembro, também vimos passar.

De toda a maneira, a ideia de Glauber Rocha sobre Cinema Novo, reapareceu em Portugal logo nos primeiros filmes realizados a seguir à Revolução de 25 de Abril, onde

grande parte se apresentavam com um fundo revolucionário, pois que sendo posteriores à revolução, se diria estarem a chover no molhado, pois, a própria Revolução de 25 de Abril os tinha já ultrapassado.

5. Em seu entender, para além da falta de meios económicos, quais são os principais problemas portugueses com que o cinema português se defronta na actualidade e que futuro lhe prevê?

M.O: Por mim, como passei 14 anos sem ajudas do Governo de Salazar, e em 1954/55, convidado por um amigo meu, que era representante de AGFA em Portugal, fui para Livercusen, às instalações AGFA, onde fiz um curso de filmagem a cores, depois do que segui com minha mulher para Munique, para adquirir uma ARRIFLEX, na Arnold Ritcher. De regresso a Portugal, comecei a trabalhar por conta própria e fiz o meu primeiro filme rodado a cores e também o primeiro a ser revelado e copiado a cores pela Tobis Portuguesa, por um técnico português da Tobis, que também estivera na Arnold Ritcher para conhecer as máquinas e como se trabalhava com a cor. Esse meu filme foi **O PINTOR E A CIDADE**, e esse meu primeiro trabalho foi também o primeiro filme a cores rodado em Portugal por um português, e revelado e copiado a cores na Tobis Portuguesa, pela competência do técnico enviado a estudar o trabalho de revelação e positivação a cor, na Arnolde Ritcher.

Como acabo de contar a grande falta do cinema português é dinheiro o que limita o processo de realização muito em particular para o cinema de qualidade como é o cinema de autor. Entre este tipo de cinema que é o que percorre alguns países no estrangeiro, entre os meus se verifica desde os primeiros, o documentário **DOURO FAINA FLUVIA** e o meu primeiro filme de ficção **ANIKI-BÓBÓ**, e posteriormente os do Paulo Rocha, e mais recentemente os do Pedro Costa e poucos outros. E os lucros que daí podem advir reverterem sempre a favor dos produtores, como, aliás, eventuais prejuízos, que nem de um ou de outro nunca fui informado.

Manoel de Oliveira

Porto, 19 de Fevereiro de 2011

APÊNDICE B

Entrevista a António-Pedro Vasconcelos por:

SOFIA BRIZ CARVALHO

1. *A formação dos cineastas reflecte-se sempre na sua arte, uma arte que antes do 25 de Abril se encontrava muito condicionada pelas restrições impostas pela censura. Com o rebentar da Revolução e subsequente liberdade de expressão, todas as ideias e práticas passaram a poder ser realizáveis. Como lidou o Cinema Português com essa realidade, o que aproveitou e o que ignorou?*

António- Pedro Vasconcelos: - Paradoxalmente, relativamente à pergunta, é verdade que não havia escolas de cinema em Portugal. Não havia maneira de apreender, a única maneira de entrar na profissão era pela via do assistente mas isso era impossível porque havia uma ruptura entre o velho cinema e o nosso. Nem nós queríamos apreender com aqueles realizadores, nem eles não admitiam. Portanto era de facto muito difícil a formação.

Mas muitos de nós, sobretudo graças à Gulbenkian, a partir do princípio dos anos 60 fomos bolseiros, eu, César Monteiro, António Escudeiro, Alberto Seixas Santos. Cunha Telles e outros não foram da Gulbenkian, foram de outra coisa que havia ligada ao Estado que dava umas bolsas. Curiosamente houve também alguns realizadores que fizeram formação nos serviços cartográficos do Exército, que era uma secção que permitia que os cineastas ficassem na retaguarda nesse serviço, que era dirigido por Batista Rosa, um velho homem do cinema. Foi durante anos e anos director da revista Plateia e de um programa da RTP que havia sobre cinema.

O Fernando Lopes teve uma bolsa do SNI, salvo erro, portanto alguns de nós tivemos alguma formação. Eu fui para Paris com uma bolsa da Gulbenkian mas optei por fazer a minha formação na Cinemateca. Eu fui para lá quando começou a Nouvelle Vague em França, que tinha ideias um pouco extremas e de ruptura em relação ao cinema, que achava que o cinema não se apreendia nas escolas, que a técnica se apreendia em 4 ou 5 horas. O que era importante era conhecer os clássicos e como isso nos era impossibilitado em Portugal naquela altura, eu fui para Paris e durante 2 anos frequentei a Cinemateca, onde vi mais de 1000 filmes por ano, por isso, em 2 anos vi quase 3000 filmes. E a minha Formação foi assim!

Por outro lado, em 1969 a Gulbenkian decidiu também investir no cinema. Portanto, nos últimos anos do regime nós conseguimos fazer os nossos primeiros filmes. Tinha havido antes, no princípio dos anos 60 uma tentativa do Cunha Telles com os **VERDES ANOS** e o **BELARMINO** do Fernando Lopes e o primeiro filme do António Macedo que era o **DOMINGO À TARDE** e depois parou, faliu!

Mas a partir de 1969, nós tínhamos um acordo com a Gulbenkian, que produzíamos 4 filmes por ano. Fizemos 12 filmes daquilo que se chamou o novo cinema, que renasce uma década depois nos anos 70 e, portanto, não se pode dizer que o fim do regime, da ditadura, do fascismo, fosse, digamos... a ruptura dá-se mais cedo, dá-se com o Marcelismo. O Marcelismo tenta abrir o regime, sobretudo no plano intelectual, cria algumas liberdades e com a conjugação da Gulbenkian, nós conseguimos de facto filmar e fazer a nossa formação. Cada um fez as suas escolhas, uns foram para Londres, outros foram para o IDHEC que era a escola que havia na altura em França e eu tive essa opção. Mas não é totalmente verdade que nós só começámos a nossa formação depois do 25 de Abril e também, a formação teórica tínhamos feito lá fora a ver filmes. Todos nós, estes da nova geração do chamado Novo Cinema.

Depois do 25 de Abril, curiosamente, o que era uma forma de unidade, digamos antifascista, nós eram todos contra o regime, ansiávamos porque ele caísse e portanto havia uma grande unidade. Nós criamos uma cooperativa chamada Centro Português de Cinema financiada pela Gulbenkian onde todos nós chegámos a acordo sobre os filmes íamos fazer e portanto havia uma grande unidade e com o 25 de Abril isso problematizou-se tudo. Porque o cinema politizou-se imenso, houve pessoas que se dividiram, havia gente de extrema-esquerda, havia gente mais ligada ao PC, havia gente que tinha do cinema uma ideia muito mais de ruptura, estamos a falar de 1974, que foi uma época em que o cinema entra em ruptura total, começa a aparecer o Stau e o Godard radicaliza o discurso e portanto começa a haver muitas divisões. Há uma fase em que o cinema é muito politizado, os resultados são francamente maus, o balanço que eu faço é mau, não fica nada, quase nada, desse período a não ser um filme feito por um alemão **A TORRE BELA**. E depois quando o período revolucionário acaba há uma acalmia e os cineastas, a maioria deles, que eu me considero um dissidente desse grupo, a maioria deles troca o radicalismo político e a militância revolucionária por um radicalismo estético e portanto optam por um cinema muito....

O Godard é, digamos, quem marca toda a nossa geração, quem teve mais marca na nossa geração. O caminho que o Godard segue é um pouco primeiro com filmes mais políticos, depois uma via mais vanguardista anti-mainstream, mas que, paradoxalmente, é um cinema suportado pelo Estado, isto é um dos paradoxos que se herdou da revolução.

2. *Há quem afirme que em Portugal se continua a fazer Cinema Novo, sendo o último filme de Mário Grilo um dos exemplos a prová-lo. Concorda com esta afirmação ou considera que o Cinema Novo deixou de existir?*

A-PV: - O Cinema Novo é como a Nouvelle Vague, quer dizer como o Cinema Novo Brasileiro. Falar de Cinema Novo quase 40 anos depois não faz muito sentido. Nós somos velhos e o cinema também. Portanto, acho que não, não há verdadeiramente uma continuidade a não ser pelos autores. Depois houve mais nas gerações que se seguiram, o João Mário Grilo que é da 2ª geração, e já houve uma terceira, e aquilo que nós queríamos fazer quando tínhamos 20 anos, não, não têm nada a ver. Ou seja, aqueles que optaram por uma radicalização do discurso, nomeadamente o Alberto Seixas Santos, que era um pouco o mentor, apesar de que foi alguém que fez pouquinho, muito teórico, muito radical e que por exemplo ... vou dar um exemplo que é muito curioso:

Toda a minha geração era contra o Oliveira, eu fui o único que me bati para que o Oliveira pudesse continuar a trabalhar, andei 3 anos a juntar dinheiro para fazer **AMOR DE PERDIÇÃO** e depois investi como Produtor com o Paulo Branco, que foi um produtor que eu trouxe de Paris, porque fui eu que o meti no cinema e depois trouxe-o de Paris para ser produtor, e fizemos uma sociedade em que produzimos a **FRANCISCA** e só a partir do momento em que os Cahiers do Cinema reconhecem o Oliveira e que ele é considerado em Portugal como intocável.

Curiosamente, todos esses cineastas da minha geração, os meus colegas que eram radicalmente contra o Oliveira, mesmo contra a ideia do Oliveira filmar, hoje em dia, costumam dizer que ele foi canonizado em vida. Porque corresponde hoje precisamente a essa radicalização estética. O facto de ele ser um homem com uma cabeça reaccionária de direita, apesar de ser um anarquista de direita... não interessa! O que interessa é que ele tem uma opção estética radical.

Fundamentalmente, é o caminho que seguia contra a narrativa, contra o cinema americano, contra o cinema tradicional e contra o público. Alguns desses realizadores, não o João Mário Grilo (mas podia ter sido ele), o Seixas Santos, o Botelho, José Nascimento

(salvo erro) escreveram há dias um artigo dirigido ao Ministro da Cultura dizendo que o Estado devia manter o controlo do cinema e a decisão sobre quem devia filmar e quem não devia filmar, para libertar os cineastas do peso incómodo do público. (isto está escrito e é o que a maioria das suas colegas pensam) Portanto é um cinema feito contra os espectadores, é um cinema, mas evidentemente que há de tudo. Há os tipos com mais talento, ou com menos talento, há os tipos mais sinceros e os que são menos ... há de tudo, mas falar de Cinema Novo é um epíteto que não interessa nada... acho que o Cinema Novo é o período entre 1963, que é quando começa o Paulo Rocha, até 1974. Paradoxalmente com a revolução o Cinema Novo acabou. É o meu ponto de vista.

3. *Quando falamos em Cinema Português, referimo-nos a um tipo de linguagem cinematográfica específica? Em caso afirmativo, o que a caracteriza?*

A-PV: - Eu acho que está respondido atrás. Eu, neste sentido, não sou Português porque eu considero-me um dissidente, ou seja quando a minha geração optou por um cinema muito mais pela via Godard, digamos assim, eu mantive-me um pouco na linha de Truffaut, ou seja, sim senhor, novas formas, contar novas histórias de novas maneiras, de maneira diferente mas não deixar de contar histórias. Apesar de tudo o que me interessa, acima de tudo, é a ficção e no cinema só me interessa, o cinema que conta histórias. E portanto, digamos, isto quer dizer que o cinema acabou por se identificar um pouco com o Oliveira.

Eu tive uma experiência extraordinária quando fiz um filme, que foi o filme que teve maior sucesso dos meus filmes, mesmo de todo o Cinema Novo e mesmo antigo, que foi o filme que teve mais espectadores em Portugal, que foi o **LUGAR DO MORTO**. Eu quando fiz o **LUGAR DO MORTO** as pessoas vinham ter comigo, dar-me os parabéns e diziam: “sabe que nem parece um filme português” e isso que era um elogio, quando eu cheguei a França, a tentar exibi-lo, o potencial distribuidor disse ter gostado muito do filme, ficou surpreendido, disse que não conhecia, disse que ficou preso à intriga, à acção, à história, mas depois, quando eu lhe perguntei se o ia distribuir, disse que: “vai ser muito difícil... sabe, não parece um filme português e portanto não posso distribuir porque estes filmes nós fazemos em França e como não tem grandes actores, se fosse com o Depardieu e Catherine Deneuve distribuía, mas para nós o filme português, temos que o vender como uma coisa um pouco especial, que tem um público de nicho, tem os seus fiéis mas tem o Oliveira, o César Monteiro, o Pedro Costa, eventualmente o Grilo e, nesse sentido, há de facto uma identificação que eu acho que é nefasta. Nefasta porque travou a possibilidade

de haver outro cinema mais main-stream, que não fecha a porta a um cinema mais experimental e digamos mais nicho, mas há uma ditadura dessa ideia do cinema Português, que é o cinema que, normalmente, é subsidiado.

4. *Considera que o Cinema Português possa ser entendido como uma forma de fazer crónica do sentimento fatalista nacional, um ensaio sobre o fado e a saudade? Como integra os seus filmes nesta perspectiva?*

A-PV: - É verdade que há um lado fatalista do cinema português, mesmo o tom com que as personagens falam, é um tom monocórdico, melancólico, na maioria dos filmes não há grandes paixões, há um clima sombrio, pessimista uma lentidão. Mas eu mais uma vez sou um mau exemplo porque os meus filmes são o oposto disso e eu reajo muito contra esse sentimento português. Eu gosto muito do fado, mas não gosto muito da ideia saudosista do fado. E portanto o meu cinema, não sei se você conhece os meus filmes mas o meu cinema é o oposto disso, desse fatalismo, eu aliás fiz um filme que se chama **OXALÁ** que é um título de que eu gosto muito, tem muito a ver com esse lado português. É uma expressão que vem do árabe mas que diz muito sobre Portugal e que é um filme sobre isso; contra a vitimização, contra o queixume, contra uma espécie de pessimismo, nós achamos que enfim... as coisas vão correr mal sistematicamente e arranjamos desculpas para as coisas correrem mal em vez de arranjarmos razões para elas correrem bem. E há de facto um fundo pessimista na maioria dos filmes portugueses ... é verdade!

5. *Qual acha será o rumo que o cinema Português irá seguir? Continuar na via actual, considerada por alguns como cinema à antiga, ou considera estarmos num período de transição para algo novo e ainda desconhecido?*

A-PV: - Eu não posso adicionar nada sobre o futuro. Enquanto o cinema continuar a ser subsidiado pelo Estado e a opção sobre os filmes e os cineastas que são financiados, obedecer a critérios insondáveis mas que no fundo perpetuam certo tipo de cinema, eu acho neste aspecto que sou completamente pessimista, acho vai continuar na mesma via, nós somos muito provincianos. Há 2 ou 3 cineastas que têm críticas ditirâmbicas nos Cahiers do Cinema e mais noutra revista francesa e nós achamos que o mundo nos reconhece e que acha que o cinema português é uma particularidade, é um cinema muito original e muito independente; cinema totalmente subsidiado pelo Estado, não vejo em que é que possa ser independente... mas enfim. E portanto eu acho que enquanto isso durar ... e eu acho que isso vai durar sempre porque as novas gerações copiam as antigas. As

Escolas de Cinema do Conservatório, que é quem forma a maioria dos cineastas, e é quem tem o acesso aos subsídios, perpetuam esta ideia e portanto eu sou muito céptico. Acho que não vai mudar grande coisa. E espero que apareça assim algum jovem cineasta que diga que o “rei vai nu” e que faça filmes novos, diferentes, liberto desse fantasma do passado e que nos surpreenda. Quer dizer, é isso que eu espero... pela linguagem, pelo tema, pela audácia, pela energia, que é isso que falta na maioria dos filmes portugueses.

6. *Quais pensa serem as principais razões para o Cinema Português ter abordado a temática da Guerra Colonial debruçando-se apenas sobre determinados dos seus aspectos e ignorando outros.*

A-PV: - Eu acho que não há filmes sobre a guerra colonial; eu fiz um filme sobre a guerra colonial. Fiz um filme sobre o regresso dos heróis que é diferente. Há 20 anos que me bato para fazer uma série de televisão sobre a guerra, mas nunca consegui e não há praticamente filmes sobre a guerra. Há uma boa literatura, quer de memórias, quer de ficção, felizmente é a primeira vez porque acho que Portugal tem uma má relação com a memória. Nós temos uma má relação com a memória.

Um dia, um amigo meu a quem eu disse isto, disse-me: - nós não temos memória mas temos saudade e é absolutamente verdade porque a saudade desresponsabiliza-nos. Nunca ninguém se preocupou em saber aonde estava o corpo do D. Sebastião se ele tinha morrido ou não, aonde é que estava Não! Preferiram ignorar e ficar à espera que ele chegasse numa manhã de nevoeiro e isto é Portugal. Nós não temos, sobre os grandes momentos da nossa História, não há nada rigorosamente nada. Mesmo o D. Afonso Henriques, a grande crónica dum cruzado, Osberno, que passou por Lisboa e que descreveu minuciosamente o cerco de Lisboa e a conquista de Lisboa. Nós não temos nada sobre as invasões francesas, nada sobre a guerra civil, nada sobre os grandes momentos da História de Portugal ... muito pouco! Ninguém escreve memórias, as pessoas preferem guardar isso para si e eu acho que isso é uma das razões da decadência de Portugal. É o facto de nós não enfrentarmos as coisas nas suas contradições. E a ficção serve para isso. Portanto uma das coisas que é lamentável é nós não termos nada sobre a guerra colonial. Nada! O pouco que há confirma a regra. Por exemplo os americanos, são muito mais saudáveis porque fizeram filmes polémicos sobre o Vietname, várias visões sobre a guerra do Vietname e passaram adiante, não ficaram, digamos, a remoer. As pessoas dizem que a grande palavra portuguesa que não tem tradução é a saudade mas eu acho que não é. A única palavra verdadeiramente original portuguesa é “ensimesmado” que é uma palavra

extraordinária que quer dizer que está metido para dentro. E nós metemos para dentro. Não falamos das coisas e sobretudo os ficcionistas não lidam com os grandes conflitos da sociedade portuguesa. Para mim é uma das falhas e das carências do cinema português. Essa e a da guerra são falhas monstruosas. As pessoas precisam das ficções para se conhecerem e fazerem a catarse, sobretudo aqueles que foram protagonistas e os filhos dos protagonistas porque as pessoas não falam directamente daquilo que passaram, daquilo que viveram, mas através dos personagens de ficção conseguem falar. Sozinhas não, metem para dentro. Eu acho que isto é uma falha do cinema português e da ficção em geral. Foi sempre assim.

Há bastantes livros sobre a guerra neste momento, mas a literatura deixou de ser o grande veículo. Passou a ser o cinema. No cinema há essa falha brutal.

7. *Que cinema falta fazer sobre a Guerra Colonial, que tabus e medos são ainda necessários ultrapassar ou considera o tema encerrado e esgotado?*

A-PV: - Quer dizer, o problema é que os filmes têm que ser feitos enquanto ainda há gerações que se lembram deles. Enquanto há filhos, às vezes netos, das pessoas que combateram ou que morreram lá, ou que vieram estropiadas, que combateram ou que têm dificuldade em falar nisso. Eu próprio quero fazer uma série e, como disse, eu fiz um filme sobre o regresso dos heróis que fala da guerra e têm imagens de guerra **OS IMORTAIS** porque achei que era o meu dever fazer qualquer coisa sobre isso. Portanto não acho que é um tema esgotado. Acho que era absolutamente fundamental falar disso. E falar disso até do ponto de vista como o fez o Clint Eastwood, fazer do ponto de vista dos portugueses e fazer do ponto de vista dos combatentes.

8. *Em sua opinião, como tem lidado o Cinema Português com os grandes temas e personagens da nossa História? Costuma reflectir sobre a questão e tem alguns planos futuros nesse sentido?*

A-PV: - Não há nada sobre a nossa História. A nossa História é riquíssima do ponto de vista de ficção. É propícia. Eu fui dos poucos, não estou a dizer isto para me vangloriar, mas fui dos poucos que fiz um filme e que me interroguei sobre este país a partir de um exemplo histórico que foi o período que antecede o fim da monarquia. Fiz o filme chamado **AQUI DEL' REI** que é uma reflexão sobre o país. No fundo, um século antes. O filme é de 1992 e a acção passa-se em 1890 e muitos. Eu interroguei-me sobre quem nós somos. Fiz um filme sobre um personagem famoso que era o Mouzinho de

Albuquerque que se suicidou, como muitos portugueses ilustres se suicidaram. O Camilo suicidou-se, o Antero suicidou-se, vários se suicidaram, o Soares dos Reis, Laranjeira...dá-se depois mais tarde com Mário Sá Carneiro e era um filme sobre um grande personagem, um patriota, um pouco radical, hoje em dia seria talvez um fascista mesmo. Mas não deixava de ser um personagem muito forte e sobre as contradições naquele tempo mas é um dos raros filmes sobre a nossa história como disse atrás, nós não temos memória, temos saudade e a saudade permite-nos pôr um véu sobre o passado. Ao passo que a memória obriga-nos a ser, ou pelo menos a tentar ser, exactos. Até porque as várias memórias permitem cruzar e fazer história. Portanto, nós temos uma história muito difusa, um conhecimento do passado muito difuso que serviu sempre aos regimes de ditadura, primeiro aos republicanos e depois ao Salazar para exaltar os feitos dos nossos heróis. Agora começa a haver uma historiografia mas está muito mal estudada e a ficção nunca se recuperou. Não há nada, nenhuma ficção interessante sobre o que foi a guerra civil, a guerra entre liberais e absolutistas, há muito pouca coisa, muito poucas memórias, muito pouco porque nós atiramos para trás das costas e não cultivamos a memória.

9. *A abordagem do tema da Guerra Colonial pelo Cinema Português reflecte questões fundamentais da identidade portuguesa. Quais?*

A-PV: - Isso está respondido atrás. Não há filmes sobre a guerra. Fiz **OS IMORTAIS**, fiz um documentário que está no DVD dos Imortais, que é o **ADEUS ATÉ AO MEU REGRESSO**, em 1974, logo a seguir ao 25 de Abril. Foi precisamente reflectir sobre os soldados que estiveram lá a combater, alguns que morreram, outros que vieram estropiados, outros perturbados, cuja vida de um dia para o outro muda. Alguns acreditaram mesmo na sua missão, na missão a fazer e depois passam a ser os maus da fita. Foi uma questão que eu me pus e portanto fiz esse documentário. E 30 anos depois fiz **OS IMORTAIS**. Mas há muito pouca coisa. Há um filme de Oliveira que fala de guerra, o **NoN**, há um filme do Botelho, **UM ADEUS PORTUGUÊS**, que tem umas partes sobre a guerra mas não há verdadeiramente filmes sobre a guerra.

10. *Qual a razão da opção do uso de flashbacks nos “Imortais”? Diz, não diz, figuração contra não figuração? Catarse de uma realidade traumática?*

A-PV: - É uma razão de construção. Foi o filme mais difícil que eu fiz porque impunha um desafio de facto complicado que era fazer em forma de puzzle e porque eu achei que era importante aquele personagem, sobretudo o personagem Roberto Alua foi

sendo descoberto, era um personagem misterioso, secreto, lacónico, metido consigo, duro e que foi revelado através de vários testemunhos e por isso foi sendo descoberto pelo espectador. Ele era um personagem que, à partida, tinha tudo para ser odioso e o facto de se confessar e de se suicidar no fim dá-lhe uma aura apesar de tudo de grandeza e de nobreza. Eu achei que era importante que isso fosse sendo descoberto ao longo do filme. Os flashbacks funcionam assim, funcionam para ser um puzzle quase cubista sobre o personagem. Foi uma forma que eu encontrei, que foi muito difícil. Quer descrever, quer filmar. Eu não tinha experiência desse tipo de construção, mas deu-me imenso prazer em fazer e acho que nalguns aspectos é conseguido e noutros, inevitavelmente, nem tudo é tão bom como eu gostaria, mas acho que o resultado é um resultado que me satisfaz. É talvez o filme pelo qual eu tenho mais carinho.

11. *Considera que o Cinema Português tem, lentamente, conseguido apresentar o tema da Guerra Colonial com objectividade ou continuamos com o olhar de quem não pode falar sobre o tema?*

A-PV: - Não há filmes. Há um excelente documentário sobre a guerra. Já foram duas séries... sobre a guerra. Muito bem feito, um filme seríssimo.

12. *Não tenho conhecimento de ter comentado a crítica, na altura publicada no semanário Expresso, feita por Francisco Ferreira aos Imortais: “O que se retira desta História patuda em que um grupo de militares da guerra do Ultramar que se reencontra nos anos 80 para sanar contos? Que há uma puta e uma meia mulher fatal, um meio assalto a um banco, uma meia reconstituição histórica, uma meia perseguição de automóvel, uma meia queca e um país caricaturado em torno de tantas meias metades”. Importa-se de o fazer?*

A-PV: - Esse Francisco Ferreira faz parte de um lóbi poderosíssimo, é um imbecil, é um homem de má-fé. Ele pode não gostar do meu filme mas isso não tem comentários. Isso é uma coisa tão sórdida, tão absurda, tão carregada de ódio pessoal, que não tenho nada a comentar. Acho que ele está enganado, acho que o filme é melhor do que ele.

António-Pedro Vasconcelos

Lisboa, 21 de Março de 2011

FILMOLOGIA

ANO	TÍTULOS	REALIZADOR
1925	Couraçado Potemkin	Sergei Eisenstein
1929	Nazaré, Praia de Pescadores	Leitão de Barros
1930	Lisboa, Crónica, Anedótica	Leitão de Barros
1930	Maria do Mar	Leitão de Barros
1931	Severa	Leitão de Barros
1933	A Canção de Lisboa	Cottinelli Telmo
1937	A Revolução de Maio	António Lopes Ribeiro
1938	Aldeia da Roupa Branca	Chianca de Garcia
1940	João Ratão	Jorge Brum do Canto
1940	Feitiço do Império	António Lopes Ribeiro
1941	O Pai Tirano	António Lopes Ribeiro
1941	O Pátio das Cantigas	António Lopes Ribeiro
1942	Aniki- Bobó!	Manoel de Oliveira
1943	Amor de Perdição	António Lopes Ribeiro
1943	O Costa do Castelo	Arthur Duarte
1944	A Menina da Rádio	Arthur Duarte
1946	Camões	Leitão de Barros
1947	Capas Negras	Armando de Miranda

1947	Fado, História d'uma Cantadeira	Perdigão Queiroga
1947	O Leão da Estrela	Arthur Duarte
1951	Saltimbancos	Manuel Guimarães
1953	A Viagem a Tóquio	Yasujiro Ozu
1953	Chamite	Jorge Brum do Canto
1956	O Pintor e a Cidade	Manoel de Oliveira
1961	As Pedras e o Tempo	Fernando Lopes
1962	Barravento	Glauber Rocha
1962	Le Caporal Epingle	Jean Renoir
1962	O Pagador de Promessas	Anselmo Duarte
1962	O Anjo Exterminador	Luís Buñuel
1962	O Acto da Primavera	Manoel de Oliveira
1962	Dom Roberto	Ernesto de Sousa
1963	Os Verdes Anos	Paulo Rocha
1964	Belarmino	Fernando Lopes
1965	29 Irmãos	Augusto Fraga
1966	Domingo à Tarde	António de Macedo
1966	Mudar de Vida	Paulo Rocha
1969	O Cerco	António da Cunha Telles
1971	O Passado e o Presente	Manoel de Oliveira
1971	Uma Abelha na Chuva	Fernando Lopes
1971	Angola, na Guerra e no Progresso	Quirino Simões

1972	O Mal-amado	Fernando Matos Silva
1972	O Último Tango em Paris	Bernardo Bertolucci
1972	Perdido por Cem	António-Pedro Vasconcelos
1973	Sofia e a Educação Sexual	Eduardo Geda
1974	Benilde ou Virgem-Mãe	Manoel de Oliveira
1974	Brandos Costumes	Alberto Seixas Santos
1974	Adeus, até ao meu Regresso	António-Pedro Vasconcelos
1975	As Armas e o Povo	*Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica
1976	O Alto do Cobre	João Botelho
1976	Deus, Pátria, Autoridade	Rui Simões
1976	Trás-dos Montes	António Reis e Margarida Cordeiro
1978	Amor de Perdição	Manoel de Oliveira
1980	Kilas, O Mau da fita	José Fonseca e Costa
1980	Acto dos Feitos da Guiné	Fernando Matos Silva
1981	Conversa Acabada	João Botelho
1981	Francisca	Manoel de Oliveira
1981	Oxalá	António- Pedro Vasconcelos
1982	A Ilha dos Amores	Paulo Rocha
1982	A Vida é Bela?!	Luís Galvão Teles
1984	Lugar do Morto	António-Pedro Vasconcelos
1985	Sapato de Cetim	Manoel de Oliveira
1989	O Processo do Rei	João Mário Grilo

1990	Non, ou Vã Gloria de Mandar	Manoel de Oliveira
1991	A Divina Comédia	Manoel de Oliveira
1993	Vale Abraão	Manoel de Oliveira
1999	Inferno	Joaquim Leitão
2000	Capitães de Abril	Maria de Medeiros
2000	Palavra e Utopia	Manoel de Oliveira
2002	Preto e Branco	José Carlos Oliveira
2003	Os Imortais	António-Pedro Vasconcelos
2004	A Costa dos Murmúrios	Margarida Cardoso
2004	O Quinto Império: Ontem como Hoje	Manoel de Oliveira
2007	Cristóvão Colombo: O Enigma	Manoel de Oliveira
2010	Painéis de São Vicente de Fora	Manoel de Oliveira

*Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica: Acácio de Almeida, José de Sá Caetano, José Fonseca e Costa, Eduardo Gada, António Escudeiro, Fernando Lopes, António de Macedo, João Moedas Miguel, Glauber Rocha, Elso Roque, Alberto Seixas Santos, Arthur Semedo, Fernando Matos Silva, João Matos Silva, Manuel Costa e Silva, Luís Galvão Telles, António-Pedro Vasconcelos.

FILMOLOGIA DE GUERRA

REALIZADOR	TÍTULO	PRODUTORA	GÉNERO	ANO
Abderrahmane Sissako	Rostov-Luanda	Movimento Production	Documentário	1997
Abel Escoto	Presença de Moçambique Guiné I	Telecine-Moro Telecine-Moro	Jornal Cinematográfico Documentário	1969 1972
Abi Feijó	A Noite Saiu à Rua	Filmógrafo	Animação	1987
Adulai Jamanca	Zé Carlos Schwarz - A Voz do Povo	Lx Filmes	Documentário	2006
Agência Geral das Colónias	Estradas e Paisagens de Angola Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa Cruzeiro de Férias às Colónias Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique Angola, Riqueza da Terra Angola - Protecção Indígena Angola ao Longo da Costa Terras do Planalto Moçamedes Protecção ao Indígena Soldados de Moçambique	Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1930 1931 1935 1938 1948 1949 1949 1949 1950 1958 1958
Agência Geral do Ultramar	Goa Colonização e Assistência Timor Governo de	Agência Geral do Ultramar Agência Geral do Ultramar Agência Geral do Ultramar Agência Geral do Ultramar Agência Geral do Ultramar	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1957 1958 1958 1970 1971

	Moçambique Moçâmedes Cabora-Bassa 2	Agência Geral do Ultramar	Documentário	1972
Alberto Seixas Santos	Brandos Costumes Gestos e Fragmentos	Tobis Portuguesa Grupo Zero	Drama Ficção	1975 1982
Alberto Serra e António José Fernandes	Em Reportagem - Sobreviventes do Império	RTP	Reportagem	2007
Aldo Lee	The Double Life of Dona Ermelinda	Dominant 7	Documentário	1995
Alfredo Tropa	Para a História da Ditadura em Portugal	RTP	Documentário	1984
Álvaro Fugulim, Gonçalo Mourão e Carlos Salgueiro	Olhos de Água	Fealmar/TVI	Documentário	2001
Álvaro Guerra, Carlos Alberto Lopes, Fernando M. Silva e outros	Os Caminhos da Liberdade	RTP/Cinequipa	Documentário	1974
Ana Maria Sepúlveda e António Luís Ferronha (coord.)	África e os Africanos Índia: Goa e Cochim Índia - A Província do Norte	Ministério da Educação Ministério da Educação Ministério da Educação	Documentário Documentário Documentário	1996 1996 1996
Ana Ramos Lisboa	Amilcar Cabral	Continental Filmes	Documentário	2001
Anabela Ramalho Almeida	Guerra Colonial: Angola, Guiné e Moçambique - Ventos da História - Fases da Guerra	Diário de Notícias	Documentário	1997
Anabela Saint- Maurice	O Lugar da História - As Jóias Negras do Império Quando o Comboio Apitar O Contrato Grande Hotel	RTP RTP RTP RTP	Documentário Documentário Documentário Documentário	1998 2004 2004 2007

Ângelo Torres	Mionga Ki Obo - Mar e Selva	MC – ICAM / RTP	Documentário	2005
Annie Chevally e Dominique Rabourdin	Portugal: Vingt Ans Après la Revolution des Oillets	Thema Portugal	Documentário	1996
Antoine Bonfanti, Bruno Muel e Marcel Taillat	Guerre du peuple en Angola A luta continua	Unicité Martine Loubet	Documentário Documentário	1975 1977
António Bastos	50 Anos de Tropas Paraquedistas	António Bastos	Documentário	2006
António Carneiro Jacinto	20 Anos de Silêncio: Guerra Colonial	SIC	Documentário	1994
António Escudeiro	Angola - Terra do Passado e do Presente Guiné-Bissau - Independência Goa Mombasa, o Forte de Jesus Adeus, até amanhã	Francisco de Castro Francisco de Castro F. C. Gulbenkian/C.P.C. Centro Português Cinema Real Ficção	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1972 1977 1980 1980 2007
António Escudeiro e Francisco de Castro	Moçambique Independente	Francisco de Castro	Documentário	1977
António Escudeiro e José Fonseca e Costa	Independência de Angola - O Govreno de Transição Independência de Angola - Os Acordos de Alvor	Francisco de Castro Francisco de Castro	Documentário Documentário	1977 1977
António Faria	Índia Os Flagelados do Vento Leste	Lusomundo Animatógrafo	Ficção Drama	1975 1987
António Ferreira	Deus não quis	Zed Filmes	Curta Metragem	2007
António Lopes Ribeiro	Guiné, Berço do Império	Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias	Curta Metragem Documentário	1940 1941

	Aspectos de Moçambique S. Tomé e Príncipe Angola, uma Nova Lusitânia Gentes que Nós Civilizámos As Ilhas Crioulas de Cabo Verde Guiné Portuguesa Portugal no Oriente Uma Jornada Histórica - Do Terrorismo do Congo à Manifestação de Lisboa O Feitiço do Império Macau - Portugal na China	Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias Agência Geral das Colónias SNI A.L. Ribeiro/P. Queiroga Agência Geral Colónias Telecine-Moro	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Drama Documentário	1941 1944 1944 1945 1946 1958 1960 ? 1974
António Luís Ferronha (Coord)	O Comércio Português de Escravos	Ministério da Educação	Documentário	1996
António Mateus	Caravana do Fim do Mundo Órfãos de Pátria	RTP RTP	Documentário Documentário	2000 2006
António Melo Pereira	Actualidades de Moçambique Caborda-Bassa 1 O Vale do Zambeze	António Melo Pereira António Melo Pereira Agência Geral Ultramar	Jornal Cinematográfico Documentário Documentário	1961/ 69 1971 1973
António Nobre Marques	Guiné, amanhã talvez	RTP	Reportagem	?
António Olé	Resistência Popular em Benguela O Ritmo do N'Gola Ritmos No Caminho das Estrelas	? Televisão Popular de Angola Laboratório Nacional Cinema	Documentário Documentário Documentário	1976 1978 1980
António Pedro Vasconcelos	Perdido Por Cem Adeus, Até ao Meu Regresso Os Imortais	Centro Portug. Cinema RTP Animatógrafo/RTP	Ficção Documentário Ficção	1973 1974 2003

António Ruano	Equatoriana - S. Tomé e Príncipe S. Tomé e Príncipe	Miguel Spiguel Miguel Spiguel	Documentário Documentário	1973 1973
António Sousa	A Terra e os Povos Actualidades de Angola Nova Lisboa, 50 anos depois Benguela Benguela - Ano 250 Destino: Cunene Mais Vale Prevenir - Angola Malange No Coração de Angola Luanda - A grande cidade Aquarelas angolanas I e II Um punhado de valentes Esta Terra de Angola Panorama 1 e 2 - Angola Esplendor Selvagem Quando Cubango, terras de um novo mundo	António Sousa A. Sousa/João Silva António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa António Sousa	Documentário Jornal Cinematográfico Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Ficção Documentário Documentário Documentário	1954 1961 1962 1964 1967 1967 1967 1968 1970 1970 1970 1970 1970 1972 1972 1972 1973
António Vitorino D'Almeida	A Culpa	Vindobona Filmproduktio	Drama	1980
Armando Silva Brandão	10 de Junho Dia de Portugal Portugal, Um Passado a Construir Um Futuro	SNI SNI	Documentário Documentário	1967 1968
Armindo Batata	Guiledje, Gadamael e Cachine	Armindo Batata	Documentário	1970
Artur Semedo	Malteses, Burgueses e às Vezes	Sulcine	Comédia/Ficção	1972
Augusto Fraga	Terra Mãe Terra Ardente Angola	Agência Geral Ultramar A. G. Ultramar/Castello Lopes Agência Geral Ultramar	Documentário Documentário Documentário	1960 1960 1961

	Raça A Voz do Sangue Portugal ao Encontro de Portugal	Imperial Filmes Cinedex SNI	Ficção Ficção Documentário	1961 1966 1966
Augusto Santos	Verde Zambézia Aldeias Novas de Moçambique Cidade Virada Para o Céu - Lourenço Marques	Telecine-Moro Telecine-Moro Telecine-Moro	Documentário Documentário Documentário	1973 1974 1974
Baptista Rosa	O Romance de Luachimo A Arte dos Povos de Luanda Cartografia, Arte e Técnica	Diamang Baptista Rosa Serv. Cartog. do Exército	Documentário Documentário Documentário	1968 1969 1969
Belisário Franca e Hermano Vianna	Além-Mar	Hilton Kauffmann	Documentário	1999
Bento Pinto França	Os Descobrimentos Portugueses	Filmes Astrolábio	Documentário	1983
Brigitte Martinez	Regresso a Nacala	Costa do Castelo Filmes	Documentário	2000
Carlos Barroco e Margarida Cardoso	Com Quase Nada	Novo Século	Documentario	2000
Carlos Brandão Lucas	Insularidades O Coro das Palavras	Instituto Camões RTP	Documentário Documentário	1999 2004
Carlos Marques	Primeiras Imagens de Massingir Sá da Bandeira - A Terra e as Gentes	Telecine-Moro Telecine-Moro	Documentário Documentário	1973 1974
Carlos Matos Gomes	Regresso a Sizalinda	RTP	Série	Out 2007
Carlos Neves e José António Loureiro	A Jóia de África	Fealmar/TVI	Ficção	2003
Carlos Santos e	Fomos Soldados Comandos - Um	SIC	Reportagem	2004

Aurélio Faria	contributo para a história	Associação de Comandos	Documentário	2007
Carlos Santos e Daniel Cruzeiro	"O Sobrevivente" (António Comando)	RTP	Documentário	1999
Carlos Tudela	Uma Vontade Maior	Liga Int. Acção Missionária	Ficção	1967
Catarina Mourão	A dama de Chandor	SP Filmes	Documentário	1998
Celso Luccas e José Celso Martinez Correa	25	Inst. Nac. Cinema Moçambique	Documentário	1977
César Guerra Leal e Francisco de Castro	Actualidades Ultramarinas	César G. Leal/F. Castro	Jornal Cinematográfico	1970
Cesário Borga e Margarida Metelo (Coord.)	Retratos	RTP	Reportagens	2005
Claire Andrade-Watkins	Cape Verde Independence - July 5 and 6, 1975	?	Documentário	2005
Colectivo dos Trabalhadores da Actividade Cinenatográfica	As Armas e o Povo	Sindicato Trab. Prod. Cinema e Televisão	Documentário	1975
Costa Roxo	Aqueles Que Por Obras Valorosas Viagem aos Macondes	Serv. Cartog. Exército Serv. Cartog. Exército	Documentário Documentário	1963 1963
Courinha Ramos	Alicerces do Futuro	Courinha Ramos	Documentário	1964
Custódio Mergulhão	Ensinando em Angola	Telecine-Moro	Documentário	1970
Diana Andringa	Goa 20 Anos Depois Geração de 60: Presos Políticos e Guerra Colonial Geração de 60: Movimento	RTP RTP RTP Fado Filmes	Documentário Documentário Documentário Documentário	1981 1989 1989 2003

	Estudantil e Movimentos Libertação Timor-Leste - O sonho do crocodilo			
Diana Andringa e Flora Gomes	As duas faces da Guerra	LX Filmes	Documentário	2007
Diário de Notícias - (Vídeo)	Guerra Colonial - Histórias de Campanha em Angola: O Início das Acções Terroristas Guerra Colonial - Histórias de Campanha Moçambique Guerra Colonial - Histórias de Campanha na Guiné Guerra Colonial - A Retirada: Madina do Boé Guerra Colonial-O Corredor da Morte:De Guilege a Gadamael	RTP Diário de Notícias Diário de Notícias Diário de Notícias Diário de Notícias	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1998 1998 1998 1998 1998
Edgar Pêra	Guerra ou Paz? 25 de Abril - Uma aventura para a democracia	? Afrontamento	Documentário Documentário	1991 2004
Eduardo Elyseu	Terrorismo em Angola	Indian Image Prod./RTP	Documentário	1961
Eduardo Geada	A Revolução Está na Ordem do Dia	RTP	Documentário	1975
Elisa Antunes e João Paulo Oliveira Costa (Autor)	O Império Português do Oriente	ICM/Universidade Aberta	Documentário	1997
Elsó Roque	E do Longe se faz Perto	Telecine-Moro	Documentário	1973

Elsó Roque e João Mendes	Horizonte Angolano	Telecine-Moro	Documentário	1973
Emídio Rangel e Cândida Pinto (Mod)	25 de Abril: Descolonização	SIC	Documentário	1994
Ettore Scola	Um Italiano em Angola	Scheda Film	Ficção	1968
Eurico Ferreira	Imagens de Moçambique	Cinef Moçambique	Jornal Cinematográfico	1973
Fabiano Maciel e Renato Barbieri	Moçambique	Videografia	Documentário	1996
Faria Almeida	Catembe Moçambique 65 Portugal Desconhecido Postal de Luanda	Prod. Cunha Telles BNU Telecine-Moro Telecine-Moro	Documentário Documentário Documentário Documentário	1964 1965 1969 1970
Felipe de Solms	Aspectos de Nova Angola Guiné II	Felipe de Solms Felipe de Solms	Documentário Documentário	1967 1972
Fernanda Freitas (Apres.) e João Osório (Real.)	Guerra Colonial: Honra ou pesar?	RTP 2	Documentário	7/11/2007
Fernando Almeida Silva	Moçambique - Um Ano de Independência A Tempestade da Terra	Fernando Almeida Silva Cinamate/Vermédia	Documentário Policial	1976 1996
Fernando Lopes	O Delfim	Gémini/Madragoa/RTP	Ficção	2002
Fernando Magalhães	Independência já! - Uma história a pretos e brancos	RTP	Documentário	2007
Fernando Matos Silva	Acto dos Feitos da Guiné Ao Sul Cochim, uma terra distante	Cinequipa Fábrica de Imagens Take 2000/RTP	Ficção Drama Documentário	1980 1993 2003

Fernando Pérez	Angola: Victoria de la Esperanza Cabinda	José Massip's Film Fernando Pérez	Documentário Documentário	1976 1977
Fernando Vendrell	O Gotejar da Luz - Paixão em África Pele	Cinemate David e Golias	Ficção Drama	2001 2005
Flora Gomes	Regresso de Cabral A Reconstrução Anos no Oca Luta Mortu Nega Os Olhos Azuis de Yonta	Flora Gomes Flora Gomes Flora Gomes Inst. Nac. Cinema Guiné Arco Íris/Vermédia/RTP	Curta Metragem Curta Metragem Documentário Ficção Drama	1976 1977 1978 1986 1992
Francisco Henriques	Adeus, A Hora da Partida	Televisão Popular de Angola	Documentário	1979
Francisco Henriques, José Reynes e Vítor Henriques	Angola, Ano Zero (Ano de Independência)	Francisco Henriques	Documentário	1975
Francisco Manso	O Testamento do Senhor Napomuceno A Ilha dos Escravos	ADR/Cineluz/Cobra Prod Cinemate	Drama Drama	1996 2006
Francisco Nicholson	Ajuste de Contas	RTP	Ficção	2000
Gilbert Minod	Amilcar Cabral	LMD	Documentário	1973
Ginette Lavigne	A Noite do Golpe de Estado Duas Histórias de Prisão	Lisboa Filmes Art Line/Citizen/Lisboa Filmes	Documentário Documentário	2001 2003
Grigori Tchoukrai	La Vitta e Bella	?	Ficção	1979
Guenny K. Pires	O Percurso de Cabo Verde	Txan Films	Documentário	2004
Henrique Garcia	25 de Abril/Comemorações -Contradições: Movimentos de Libertação	RTP	Documentário	1992

Henrique Vasconcelos e Rui Araújo	Operação Mar Verde	RTP	Documentário	?
Henry Herve	Cancer of Betrayal	Facts Africa	Documentário	1972
Hidalgo Barata	A Nossa Índia	Hidalgo Barata	Documentário	1963
Inês Gonçalves e Vasco Pimentel	Pátria Incerta	Filmes do Tejo II	Documentário	2005
Inês Medeiros	Cartas a uma ditadura	Faux	Documentário	2006
Instituto Nacional do Cinema de Moçambique	These Are The Weapons	Inst. Nac. Cinema Moç.	Documentário	1979
Isabel Mendonça	Ninguém fica para trás	SIC/Visão	Reportagem	20/4/2008
Ismael Costa	No País das Laurentinas - Colonos	Agência Geral das Colónias	Documentário	1934
Ivo Ferreira	Narradores Oraís da Ilha do Príncipe	Centro Cult. Português	Documentário	2002
J. N. Pascal-Angot	Africarama Angola, Moçambique - Acção Médico-Social Luanda	J.N. Pascal-Angot Intern. Audio-Vision Inform. Audiovisual	Documentário Documentário Documentário	1965 1966 1973
Jacques Comets	Portugal 25 Abril	Jacques Comets	Documentário	1974
Jean Colomb	As Ilhas de Cabo Verde	J.N. Pascal-Angot	Documentário	1967
Jean Leduc	Capitão Singrid Le Portugal D'Outremer Dans le Mond D'Aujourd'hui Angola a olho de pássaro O Recruta Ritmos de Luanda	Alberto Barsanti Les Films de L'Olivier Les Films de L'Olivier Felipe de Solms Les Films de L'Olivier	Aventura/Ficção Documentário Documentário Documentário Documentário	1967 1971 1971 1971 1971

Jenny Morgan	Angola é a nossa terra	Women Make Movies	Documentário	1988
Jessica Hobbs	Timor debaixo de fogo	Filmes Unimundos	Drama	2006
Jihan El Tahri	Cuba, uma odisséia africana	Midas Filmes	Documentário	2007
Jo Willems	Ninguém Nasce Soldado	Dear Films	Documentário	1995
Joana Cunha Ferreira	O Vice-Rei	Filmes do Tejo	Documentário	2004
Joana Pontes	A Hora da Liberdade	SIC/Lusomundo	Documentário	1999
João Botelho	Um Adeus Português Se a Memória Existe?	Doperfilme Associação 25 de Abril	Drama Curta-Metragem	1985 1999
João César Monteiro	Que Farei Eu Com Esta Espada?	Oficina de Cinema/RTP	Ficção	1975
João Craveirinha	Moçambique Crónicas de Ontem e de Hoje	João Craveirinha	Documentário	?
João Garção Borges	Ultramar, Angola 1961/1963 Isto aconteceu - 1ª comissão	Acetato/RTP Pedro Éfe	Documentário Documentário	1999 1999
João Mendes	Luanda, Cidade e Turismo Cabinda - A Terra e as Gentes	Telecine-África Telecine-Moro	Documentário Documentário	1972 1974
João Ribeiro	Tatana	Fado Filmes/IR Moçambique	Curta Metragem	2005
João Silva	Polícia angolana Povoamento - Angola	João Silva Centro Inf. Tur. Angola	Documentário Documentário	1961 1968
João Terramoto	Assim Construímos o Futuro - Matola Ilhas Quirimbas - Moçambique	IM Produções Audiovisuais Agência Geral Ultramar João Terramoto	Documentário Documentário Documentário	1968 1969 1969

	Folclore Chope			
Joaquim Furtado	A Guerra (Série)	RTP	Documentário	Out 2007
Joaquim Furtado, Joaquim Vieira, Peres Metelo, Solano Almeida	Anos 70: Imagens de uma Década	RTP	Documentário	?
Joaquim Leitão	Inferno 20,13	Ericisma/MGN/Morena Lusomundo	Suspense Drama/Guerra	1999 2006
Joaquim Letria e Costa Gomes	Conversa Afiada	RTP/CD25A	Documentário	1994
Joaquim Vieira e João Pombeiro	A voz da saudade	Nanook/RTP	Documentário	2007
John Sheppard	Um Grupo de Terroristas Ataca	BBC	Reportagem	1964
Jorge Almeida e Carlos Oliveira	Dor adormecida	RTP	Reportagem	2006
Jorge Alves Silva	O Último Soldado	Inacabado	Drama	1979
Jorge António	Angola - Histórias da Música Popular	Lisboa Filmes/Mukixe	Documentário	2005
Jorge Araújo	Última missão	TVI	Reportagem	22/3/2007
Jorge Brum do Canto	Chaimite	Cinal	Ficção	1953
Jorge Queiroga	Amor Perdido A Terceira frente - Moçambique 1964- 1974	João Nunes RTP/Acetato	Acção Documentário	2000 2001
Jorge Sousa	Limpopo	Jorge Sousa	Ficção	1970
José Barahona	... E assim nasceu a Ilha de Timor Anos de Guerra: Guiné-Bissau 1962- 1975	Betacam Acetato/RTP	Documentário Documentário	1998 2000

José Cardoso	O Vento Sopra do Norte	Inst.Nac. Cinema Moçambique	Documentário	1987
José Carlos Oliveira	Preto e Branco Terras do Fim do Mundo Um Rio	Cinamate/RTP/ZDO José Carlos Oliveira Marginal Filmes	Ficção Documentário Drama	2002 2005 2005
José Carlos Santos	Entre o Céu e o Inferno - Enfermeiras Pára-quedistas	Connect	Documentário	2007
José Eduardo Moniz	De Caras: Descolonização	RTP	Documentário	1994
José Elyseu	Anos do Século: Guerra Inútil Anos do Século: Evolução na Continuidade	RTP RTP	Documentário Documentário	1978 1978
José Freire Antunes (Mod.)	Os Anos de Abril	TVI	Documentário	1994
José Hermano Saraiva	Histórias de Portugal - Macau, A Pérola do Oriente	Videofono/RTP	Documentário	1998
José Massip	Madina-Boe Angola: Victory of hope	Cuba Cuba	Documentário Documentário	1969 1978
José Medeiros	Xailes Negros Gente Feliz Com Lágrimas	RTP Açores RTP	Série/Drama Série	1986 2002
José Pedro Castanheira	Quem Mandou Matar Amilcar Cabral	CD25A	Documentário	1996
Júlio Alves	Alferes	Tangerina Azul	Curta Metragem	2000
Júlio Silvão Tavares	Batuque - A alma de um povo Cabo Verde a Cores	Lisboa Filmes/Latent/RFO Silvão Produção	Documentário Documentário	2005 2006
Karen Boswall	Marrabentando	Contracosta Produções	Documentário	2003

Kiluanje Liberdade e Ondjaki	Oxalá cresçam pitangas	Klig	Documentário	2003
Lauro António	O Zé Povinho na Revolução	Lauro António	Documentário	1978
Leandro Ferreira	Retornados ou os Restos do Império	Continental/ICAM/RTP	Documentário	2000
Leão Lopes	Ilhéu de Contenda	Saga/Vermédia/RTP	Drama	1996
Leitão de Barros	A Nau Portugal	?	Documentário	1940
Leonor Areal	Ilusíada - A Minha Vida Dava Um Filme	RTP/Videamus	Documentário	2002
Licínio Azevedo	A Árvore dos Antepassados Mãos de Barro	Licínio Azevedo Marfilmes	Ficção Documentário	1996 2003
Licínio Azevedo e Brigitte Bagnol	Devil's Harvest	Inst. Cinema Moç./Channel 4	Documentário Documentário	1988
Lopes Barbosa	Deixem-me ao menos subir às palmeiras	Somar Filmes	Drama	1972
Lucélia Santos	Timor Lorosae - O massacre que o mundo não viu	Europa Filmes	Documentário	2001
Luís Filipe Costa	Era Uma Vez Um Alferes	RTP	Drama	1987
Luís Galvão Teles	Retrato de Família A Noiva Guiné	Impala/Jet/MGN/RTP SIC SIC	Drama ? Documentário	1992 1999 2000
Luís Margalhau	Desocultar	Luís Margalhau	Documentário	2003
Luís Miranda	Missão na Guiné	RTP/Serv.Inf.Púb. F.A.	Documentário	1965
Luís Nestor Ribeiro	Angola - Independência e Reconstrução	?	Documentário	?

Luís Salvador	Especial Informação: António de Spínola	TVI	Documentário	1995
Luísa Marinho	Poéticamente exausto, verticalmente só	Zed Films	Documentário	2007
Luiz Beja	Moçambique de Hoje	Beja Filmes/Gab. Acção Psicológica	Documentário	1971
Madalena Miranda, Miguel Coelho, Susana Marques e Rita Forjaz	Um Olho Para Ver, o Outro Para Sentir	Lisboa Filmes	Documentário	2001
Manoel Oliveira	Non ou a Vã Glória de Mandar	Gemini/Madragoa/RTP	Drama	1990
Manuel Andrade Guerra	Combatentes do Ultramar - "Os incidentes do Ultramar", "O Portugal eterno" e "O Regresso"	Canal História/Lua Multimédia	Documentário	2003
Manuel Costa Silva, Manuel Tomás	Madina do Boé	A Quimera do Ouro	Audiovisual	1995
Manuel Tomás	Exílio dourado em Macau De Guilege a Gadamael - O corredor da morte	Farol da Guia A Quimera do Ouro	Audiovisual Audiovisual	1995 1996
Margarida Cardoso	Natal 71 Com Quase Nada Kuxa Kanema Mozambique, Journal D'une Indépendance A Costa dos Murmúrios	Filmes do Tejo Novo Século Filmes do Tejo Filmes do Tejo Produções OFF/RTP	Documentário Documentario Documentário Documentário Ficção	1999 2000 2003 2003 2004
Margarida Fontes	O Papel Histórico da Ilha do Sal A Ilha do Fogo Ilha da Brava	Televisão Cabo Verde Televisão Cabo Verde Televisão Cabo Verde Televisão Cabo Verde	Documentário Documentário Documentário Documentário	2005 2005 2005 2005

	As Revoltas em Santa Catarina, Ilha de Santiago Un Vez Soncet Era Sabe Campo de Concentração do Tarrafal O Esplendor da Independência Nacioanal O Esplendor Esquecido de São Nicolau	Televisão Cabo Verde Televisão Cabo Verde Televisão Cabo Verde Televisão Cabo Verde	Documentário Documentário Documentário Documentário	2005 2005 2005 2006
Margarida Gouveia Fernandes e Mário Offenberg	Retornados - Instrumentos e Vítimas	Maga Arte/Momo Films	Documentário	1981
Margarida Joana Quaresma, Tomás Pontes, Ana Cristina Verdú e Catalão Sousa	Salazar	SIC/Lusomundo	Documentário	1999
Margarita Ledo Andión	Santa Liberdade	Nos/Filmanova	Documentário	2004
Maria José Ferro Tavares (Coord)	História dos Descobrimentos e Expansão Portuguesa	Universidade Aberta	Documentário	1992
Maria Manuela Cruzeiro	Projecto de História Oral: Vasco Gonçalves Projecto de História Oral: Costa Gomes Projecto de História Oral: Otelio Saraiva de Carvalho Projecto de História Oral: Varela Gomes	CD 25 A CD 25 A CD 25 A CD 25 A	Documentário Documentário Documentário Documentário	1991 1993 1998 1998
Maria Medeiros	Capitães de Abril	Canal +/Eurimages/RTP	Drama	2000
Mário Benvindo Cabral	Rua Banana - Cidade Velha	Global Produções	Documentário	2007

Mário Borgneth	Fronteiras de Sangue	Austra/Kaneme	Documentário	1992
Mário Brito	Angola no Outro Lado do Tempo Moçambique no Outro Lado do Tempo Timor-Leste no parlamento europeu	ComSom ComSom Gabinete Parlamento Europeu	Documentário Documentário Documentário	1997 1997 2000
Mário Marret	Lala quema	França	Documentário	1966
Michale Boganím	Macau sem regresso	Cinetévé/Animatógrafo 2/Artefr.	Documentário	2004
Miguel Fleitas e Roberto Velazquez	La Guerra de Angola	(Cuba)	Documentário	1976
Miguel Sousa Tavares e José Manuel Barata Feio	Caminhos da Liberdade: Grande Reportagem	RTP	Documentário	1984
Miguel Spiguel	Macau, Jóia do Oriente Rumo à Índia Aquarelas da Índia Portuguesa Manhã de Sol em Damão Sentinelas do Mar No Extremo Oriente Português Timor Português Aqui é Portugal Férias em Lourenço Marques Macau Ilha de Moçambique Cabo Verde de relance Sobre a terra e sobre o mar Marimbeiros de Zavala Uma Pérola Chamada Macau	Miguel Spiguel Governo Geral do Estado Índia Miguel Spiguel Miguel Spiguel Governo Geral do Estado Índia Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel Agência Geral Ultramar Miguel Spiguel Miguel Spiguel Miguel Spiguel	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1956 1957 1959 1959 1959 1960 1960 1961 1961 1961 1961 1961 1961 1964 1973 1974

Milton Díaz Cáncer	Operação Carlota A Epopéia de Angola	Televisão de Cuba Televisão de Cuba	Documentário Documentário	2005 2006
Ministério da Defesa Nacional	Fiat G 91	Ministério da Defesa Nacional	Documentário	1994
Missão Cinegráfica a Angola	Chipinica, Soba do Dilolo Aspectos de Angola Através de Angola O Território do Dilololo Paisagem do Amboim	Missão Cinegráfica a Angola Missão Cinegráfica a Angola Missão Cinegráfica a Angola Missão Cinegráfica a Angola Missão Cinegráfica a Angola	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1929 1930 1930 1930 1930
Murilo Salles e Luís Bernardo Honwana	Estas são as Armas	Inst. Nacional do Cinema	Documentário	1978
Neni Glock	A Fé de Cada Um	Neni Glock	Documentário	2005
Neves Costa e Serras Fernandes	Nambuagongo - A Grande Arrancada	RTP	Documentário	1961
Newsreel/Dutch Television	Viva Frelimo	Newsreel/Dutch Television	Documentário	1971
Office de Radiodiffusion - Télévision Française	Guerre en Guinée	ORTF	Documentário	Nov 1969
Orlando Fortunato	Memória de um dia Agostinho Neto - Kilamba: Poeta Guerrilheiro O Comboio da Canhoca	Laboratório Nacional Cinema Continental Filmes/ICAM/RTP Continental Filmes	Ficção Documentário Ficção	1984 2000 2005
Paulo Camacho, Renato Freitas e Rodrigo Freitas	De Angola à Contracosta Regresso a Wiryamu	SIC SIC	Documentário Documentário	1999 1988
Paulo César Fajardo	Adeus até ao meu regresso: soldados do império	Paulo César Fajardo	Documentário	2007

Paulo Martinho	Guiné - Manga di Cussas	RTP/Açores	Documentário	1999
Paulo Rocha	Mudar de Vida	Produções Cunha Telles	Drama	1991
Pedro Madeira	Vitória ou morte - A queda da Índia portuguesa	RTP/Acetato	Documentário	2002
Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa	Por Timor	Câmara Municipal de Lisboa	Documentário	1991
Perdigão Queiroga	Luanda Dia a Dia Luanda de Hoje Valorização da Terra e do Homem Perspectivas de Luanda Viagem presidencial à Guiné Perspectivas de Lourenço Marques Cela, Povoamento Sem Gravata	Tobis Portuguesa Perdigão Queiroga Junta Colonização Interna Agência Geral Ultramar Perdigão Queiroga Agência Geral Ultramar Estudios Perdigão Queiroga	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1961 1961 1962 1968 1968 1969 1970
Piero Nelli	Lamento negro	Itália	Documentário	1966
Quirino Simões	Força Aérea No Ultramar Os Pára-Quedistas Guiné 68 Moçambique: Missão de Combate Moçambique - Aldeamentos Moçambique - Missão No Lago Niassa Moçambique - Parada e Resposta Guiné a Caminho do Futuro Aqueles longas horas - 1971 Angola na Guerra e no Progresso Guerra Colonial -	Sec. Aeronáutica Nacional Centro Audiov. Força Aérea Quirino Simões Serv. Inf. Púb. F. Armadas Serv. Inf. Púb. F. Armadas Serv. Inf. Púb. F. Armadas Quirino Simões Telecine-Moro Serv. Inf. Púb. F. Armadas Com Som	Documentário Curta Metragem Curta Metragem Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1962 1964 1968 1968 1969 1969 1971 1971 1971 200?

	Histórias de Campanha em Moçambique			
Ramiro Mendes	Grande Reportagem: 25 de Abril 10 Anos Depois	RTP	Reportagem	1981
Ribeiro Soares	Timor, Presença Portuguesa na Oceânia	Agência Geral do Ultramar	Documentário	1964
Ricardo Costa	Cravos de Abril	RTP/Lusomundo	Documentário	1976
Ricardo Malheiro	Terras e Gentes da Índia Portuguesa Timor, Portugal dos Mares do Sul Tipos e Raças da Guiné Reportagem - Oriente	Ricardo Malheiro Ricardo Malheiro Produtores Associados Ricardo Malheiro	Documentário Documentário Curta Metragem Documentário	1953 1953 1956 1958
Ricardo Mesquita	Actualidades de Angola	Centro Inf. Turismo Angola	Jornal Cinematográfico	1967/75
Richard Pakleppa	Angola - Saudades de quem te ama	Luna Films	Documentário	2006
Rita Azevedo Gomes	25 de Abril	Madragoa ?	Curta Metragem	1999
Robert Lynn	Mozambique	Robert Lynn	Ação/Drama	1965
Robert Van Lierop	A Luta Continua O Povo Organizado	Like It Is Like It Is	Documentário Documentário	1971 1976
Roberto Berliner	Angola Operários	Newsreel Roberto Berliner	Documentário Documentário	1989 1997
Rogado Godinho	Guiné - Aspectos Vários Cabo Verde -	Centro Est. Antropol. Cultural Centro Est. Antropol. Cultural	Documentário Documentário	1963 1963

	Aspectos vários			
Ron Hallis	Samora Machel, Son of Africa	Film Resource Unit	Documentário	1989
RTP	Angola, O Princípio do Fim 1961 O País em Memória - Guerra Colonial: os portugueses do "outro lado"	RTP RTP	Documentário Documentário	1995 2007
Rui Cinatti	Timor	Junta Investigações Ultramar e Centro Est. Antrop. Cultural	Documentário	1962
Rui Duarte	Sou angolano, trabalho com força Uma festa para viver Angola 76, é a vez da voz do povo Presente angolano, tempo mumulia O balanço do tempo na cena de Angola Moia o recado das ilhas	Rui Duarte Rui Duarte Rui Duarte Rui Duarte Rui Duarte Gemini/Filmargem/RTP/UEE	Documentário Drama Documentário Documentário Documentário Ficção	1975 1976 1977 1979 1982 1989
Rui Monteiro Romano	Prós e Contras - "Guerra Colonial, Guerra do Ultramar, Guerra de Libertação"	RTP	Documentário	2007
Rui Simões	Deus, Pátria e Autoridade Bom Povo Português Madrugadas Video-postais de Cabo Verde	IPC/RTP IPC/Viver Real Ficção Real Ficção	Documentário Documentário Documentário Documentário	1976 1981 1999 2005
Ruy Duarte Carvalho	Moia - O Recado das Ilhas	Filmargem/Gémini/RTP	Ficção	1989
Ruy Guerra	Mueda - Memória e Massacre Um Povo Nunca Morre Os Comprometidos	INC/Moçambique INC/Moçambique INC/Moçambique Animatógrafo/SIC	Documentário Documentário Documentário Policial	1979 1980 1984 2000

	Monsanto			
Sana Na N'Hada	Xime Bissau D'Isabel	Les Matins Films Lx Filmes	Documentário Documentário	1994 2005
Santiago Alvarez	Maputo - Meridiano Novo	Santiago Alvarez (Cuba)	Documentário	1976
Sarah Maldoror	Monangambée Des Fusils pour Banta Sambizanga	Sarah Maldoror Sarah Maldoror Sarah Maldoror	Ficção Ficção Ficção	1969 1972
Secretariado de Aeronáutica Nacional	Força Aérea de Moçambique	Sec. Aeronáutica Nacional	Documentário	1966
Secretariado Geral da Defesa Nacional	Ditosa Pátria	Sec. Geral Defesa Nacional	Documentário	1964
Secretariado Nacional de Informação	Em Defesa da Nossa Índia Ultramar Português Angola Não Está à Venda A Razão de Portugal Temos o dever de ser orgulhosos dos vivos União Nacional de Lourenço Marques	SNI SNI SNI SNI SNI SNI	Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário Documentário	1958 1958 1963 1963 1964 1965
Sérgio Tréfaut	Um Outro País	Faux	Documentário	1999

Serviços Cartográficos do Exército	Angola - Decisão de Continuar	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1962
	Polícia Militar	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1962
	Ação Psico-Social	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1962/68
	em ...	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1964
	Missão na Guiné 1, 2, 3, 4, 5	Serv. Cartog. Exército	Jornal	1965/69
	Actualidades Militares	Serv. Cartog. Exército	Cinematográfico	1965
	De Quem Feitos	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1965
	Ilustres Se Souberam	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966
	Imagens de Lourenço Marques	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966
	Exército em Angola	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966
	1, 2	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966
	Marinha em	Serv. Cartog. Exército	Curta Metragem	1966/68
	Moçambique	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966/69
	Angola 66	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966
	Exercício "Salado"	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1966
	Exército em	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	Moçambique 1, 2	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	Exército na Guiné 1 (Operação "Odette")	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	Exército na Guiné 2, 3, 4, 5	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	Exército no Ultramar	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	1, 2, 3, 4, 5, 6	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	I Exposição do	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	Material Capturado	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1967
	da R.M. Angola	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Uma Operação na	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Guiné	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968/70
	Marinha em Angola	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Auto-Defesa - Guiné	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Como Combatemos	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Dia da Raça da R. M. de Angola	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Exército em Angola -	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1968
	Cabinda	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Exército em Timor	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Operação "Via	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Láctea"	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Para a História do	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Exército	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Pilotos de	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Helicóptero	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1969
	Por Quem	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
	Combatemos	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
	10 de Junho de 1968	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
	Engenharia na Guiné	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
	Força Aérea na	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
	Guiné 1, 2, 3	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970

Marinha na Guiné	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Cavalaria a Cavalo em	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Angola	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Centro de	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Telecomunicações	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Militares	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Exército em	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Moçambique -	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Apoio/Protecção	Serv. Cartog. Exército	Documentário	1970
Populações	Serv. Cartog. Exército	Jornal	1970
Rumo a Moçambique	Serv. Cartog. Exército	Cinematográfico	1970
Sentinelas no Rio		Documentário	
Serviço Postal Militar		Documentário	
Engenharia em			
Moçambique			
Acção Social em			
Moçambique			
Escolas Práticas de			
Artilharia, Cavalaria e			
Engenharia			
Instrução em			
Moçambique			
Exército em Angola -			
Instrução de			
Comandos			
Exército em			
Moçambique -			
Serviço de Material			
Exército na Região			
do Zambeze - Tete			
Um Dia na Unidade			
Marinha em			
Moçambique - Lago			
Niassa			
Marinha na Guiné 1,			
2			
Batalhão de			
Sapadores dos			
Caminhos de Ferro			
Centro de Instrução			
Artilharia Anti-Aérea			
e de Costa			
Centro de Instrução			
de Operações			
Especiais			
Cismi - Tavira			
Escola Prática de			
Infantaria			
Instrução do Exército			
na Guiné			
Lamego - Instrução			

	de Comandos Exército em Angola Exército na Guerra Exército na Paz Serviço de Saúde do Exército Operação "Nó Górdio" Revista de Acontecimentos Militares Um Dia em Mueda Visita de Guineenses à Metrópole			
Serviço de Informação Pública das Forças Armadas	Jornal Militar de Actualidades Guiné Homenagens Jornal Militar Panorama Humano de Moçambique Terra, Mar e Ar Paz e Progresso	SIPFA SIPFA SIPFA SIPFA Defesa Nacional/SIPFA SIPFA SIPFA	Jornal Cinematográfico Documentário Documentário Jornal Cinematográfico Documentário Documentário	1969 1970 1970 1971/72 1973 1973 1973
SIC	Resgate na Guiné - Operação inédita em Portugal	SIC	Reportagem	10/3/2007
Solveig Nordlund	Amanhã	Manuel J. Águas/Ambar Filmes	Ficção	2000
Somar Filmes	Visor Moçambicano Beira Moçambique Moçambique na Guerra e na Paz Beira - Aspectos de uma Cidade	Somar Filmes Somar Filmes Somar Filmes Somar Filmes Somar Filmes	Jornal Cinematográfico Documentário Documentário Documentário Documentário	1961/73 1972 1972 1973 1975
Stefano de Stefani	A Proposito Dell'Angola	IDI Cinematografica	Documentário	1973
Susana Sousa Dias	Natureza Morta	Kintop/Atalanta Filmes	Documentário	2005
Teresa Prata	Terra Sonâmbula	Filmes Fundo/ZDF Arte/ébano	Longa Metragem	2007
Teresa Villaverde	A Idade Maior	Invicta Filmes/RTP/ZDF	Drama	1991

Third World Newsreel	Cancer of Betrayal	Facts Africa	Documentário	1972
Tobis Portuguesa	Honra à Índia Portuguesa	Tobis	Documentário	1963
Vértice	Guerra Colonial: Estado Novo e Regime Democrático	CD25A	Documentário	1993
Video Education America	East Timor - From colonization to independence	ABC/VEA	Estudo Social	2000
Vitor Lopes	Língua - Vidas em português Timor Loro Sae	TV Zero/Costa do Castelo Cine Clube de Avanca	Documentário Curta metragem	2004 2004
Victor Moura Pinto	Últimas Palavras de Salgueiro Maia	SIC	Documentário	1995
Viriato Barreto	Moçambique, Documento Vivo	Courinha Ramos	Documentário	1975
Zdravko Velimrovic	Time of the Leopards	Avala film	Ficção	1987